CAHIERS DU CINÉMA



98 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● AOUT 1959 ★ 98

NOTRE COUVERTURE



Notre amie Machiko Kyo dans **YANG KWEI FEI**, de Kenji Mizoguchi.

Ne manquez pas de prendre page 55

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

Aout 1959 — TOME XVII. — N° 98

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

COMMENT JE N'AI PAS FAIT

« ITALIA MIA »

par Cesare Zavattini

C'est au printemps 1951 que me vint l'idée d'un film constitué par une suite d'épisodes de la vie quotidienne des Italiens entre 1900 et 1950. J'en parlai à Paul Graetz dans la villa qu'il habitait avec sa femme sur la via Appia à Rome. Puis je décidai de me borner aux années 1945-50.

A cette époque De Sica et moi nous nous demandions quel film nous pourrions bien faire après *Umberto D,* et travaillions sur un projet composé de trois sketches que j'avais écrits : « La Conférence », un vieux sujet à moi qu'on avait proposé à Monty Clift arrivant des U.S.A. pour tourner avec Vittorio, « Le Manteau 1951 », un homme quitte sa maison avec un manteau tout neuf. D'une fenêtre on lui jette une tomate : désastre. Furieux il se met à chercher le coupable à travers la spendide et vaste maison d'où était lancé le projectile, il finit par le découvrir, c'est un gosse qui n'arrive pas à dire pourquoi il a fait çà ; probablement pour tout un tas de raisons d'ordre psychanalytique, la première étant que ni lui ni son père n'avaient de manteau. Enfin « Premier amour », un rendez-vous d'adolescents dans Rome. Dès que j'eus parlé à Vittorio d'*Italia Mia,* il en devint plus exubérant même que d'ordinaire, et sur le champ il me fit signer un contrat. En septembre je lui envoyai un synopsis de quatre pages.

Le Synopsis initial

Tout commence avec un curieux épisode de la guerre. Un cultivateur en plein travail aux champs est mitraillé par un avion. Il court vers le seul abri de l'endroit, un énorme chêne. L'avion s'en va et revient plusieurs fois, il mitraille le chêne. Puis voyant que çà ne sert à rien, il s'en va définitivement. Le cultivateur reprend sa bêche et sa pioche.

Après l'armistice. Un chœur de Romagnols — on verra les visages des chanteurs en gros plans — fait office de transition. Après chaque épisode, il y aura un chœur de chaque région d'Italie. Voici le Pô, avec ses vastes rivages, ses bateliers, ses charpentiers. Nous les montrons en train de travailler comme si nous faisions un documentaire. Nous choisissons les gestes et les paroles qui revèlent le mieux leur simplicité et leur courage patient. Dès qu'on annonce qu'il va être six heures, ils enfourchent leurs vélos et lentement rentrent tous ensemble à la ville. L'un s'arrête devant un marchand de pastèques pour qui l'on fait queue et en prend pour trente lires. Il mange lentement comme pour ne rien en perdre. Il est heureux. Il voudrait bien en acheter une autre, il hésite, il regarde ce qui lui reste en poche, remonte sur son vélo et tourne en rond comme un bœuf stupide, pour voir les tranches que le vendeur est en train de découper.

Des chansons, puis toute une bande d'enfants qui jouent au foot au milieu de la rue. Ce sont des pauvres gosses qui jouent avec une passion indomptable. Nous regardons leurs visages un par un ; nous suivons le moindre de leurs mouvements, nous entendons leurs cris et leurs jurons, ils commencent à se bagarrer puis se remettent à jouer. On n'a jamais vu à l'écran un jeu présenté avec autant de réalisme.

Un garçon se met à crier dans un coin parce que ses camarades ne veulent plus de lui pour jouer : ils disent qu'il ne sait pas jouer. Sa mère arrive et essaie de le refaire jouer ; elle le force à shooter. Les autres ne veulent pas. Furieuse la mère tabasse l'un d'entre eux dont la mère survient : longues palabres peu courtoises. D'autres mères arrivent qui avaient vu la scène depuis leurs fenêtres ou leurs portes. Elles sont prêtes à défendre leur progéniture avec une fureur de louve. Mais une fois qu'elles savent que leur gosse n'est pas en cause, elles reviennent chez elles sans en demander plus.

Il y a d'autres mères : une vieille mère avec son vieux fils. Une fille avec son nourrisson, en tout vingt, trente mères avec leurs enfants, qui montrent les manières les plus habituelles de l'amour maternel. Ensuite ceux qui font un travail très dur, ceux qui vivent d'eau et de pain sec. Au même moment en des lieux très différents, les pensées banales et identiques des pauvres gens. Par exemple, des ouvriers qui parlent dans une usine, avec calme et sérieux, de la grève qu'ils vont déclencher. Par exemple des croyants qui vont à confesse : nous entendons les mots murmurés à l'oreille du curé. Nous voyons une procession ; tous ceux qui suivent l'image du Christ poussent des cris et ne cessent d'implorer. Et très loin de là dans un village, une corne appelle les illettrés à l'école. Plus loin, voici le dimanche des travailleurs, leur reprise du travail le lundi.

Un bruit de fusillade sépare cet épisode du suivant. Un bataillon de soldats qui s'exercent au tir. Ensuite repos. Un soldat dicte calmement une lettre à son copain : il a du mal à la dicter ; le torrent de ses sentiments est tel qu'il n'arrive pas à le dompter pour s'exprimer. Son ami essaie de l'aider; ils travaillent de pair, et finalement petit à petit, la première lettre de ce bleu qui donne ses premières impressions au contact de la ville devient un extraordinaire festival de l'imagination, bien loin de la réalité.

Et le film se poursuit à travers une suite d'épisodes et de flashes, en des pays divers. Nul besoin de les nommer. C'est toujours l'Italie, et les acteurs, ce sont toujours les Italiens. Il y a deux adolescents filmés dix minutes avant l'heure de leur rendez-vous — montage parallèle de leurs préparatifs anxieux, la fille chez elle, le garçon au boulot — et ensuite on passe à la description documentaire d'une famille italienne, aux arrivées et départs des trains et bateaux dans de petits pays. D'une danse dans la rue on saute à un combat de pauvres prolétaires dans un vaste building, à des maçons qui construisent une maison, au moment où ils se remettent à l'œuvre après la pose on entend leurs paroles, on voit leurs moindres gestes et le monde qui les entoure. Tout ceci se déroule entre 1945 et 1950. D'abord la guerre, la fin de la guerre, la reprise du travail, la peur de la guerre ensuite, et l'espoir de la paix, espoir si naturel, si humain et si vaste qu'il est l'espoir de l'homme tout court autant que celui de l' « homo italianus ».

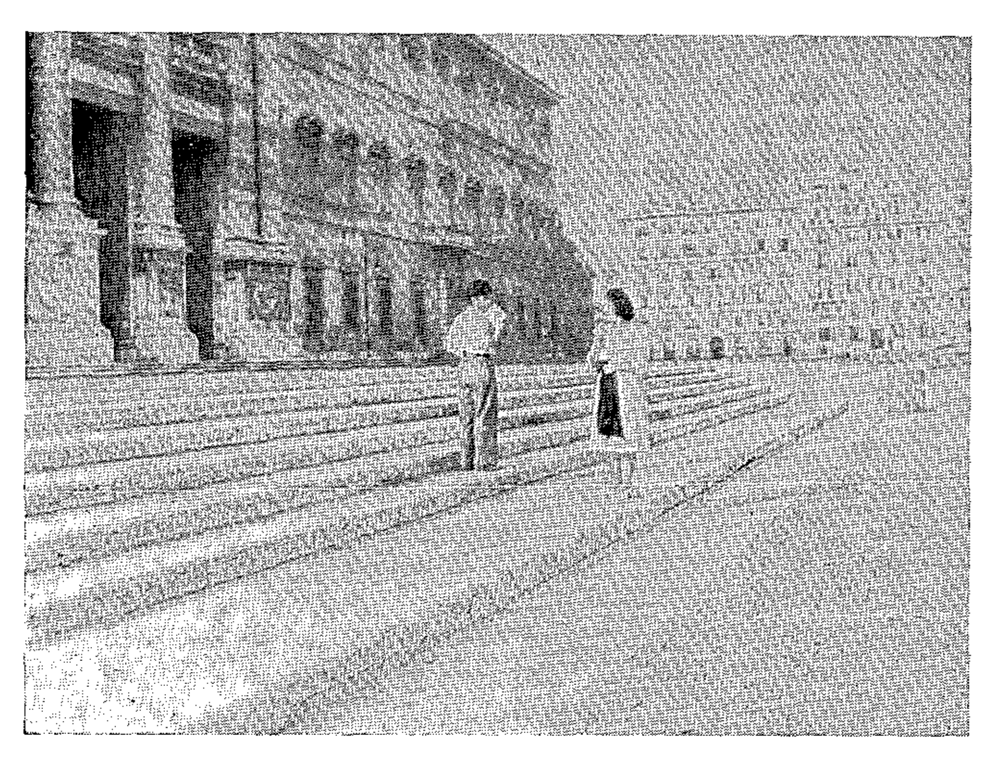
Lettre à De Sica

Fin octobre je repris le travail d'*Italia Mia*. La lettre que j'avais envoyée de Chianciano, où j'étais allé me reposer, à de Sica, représente un pas en avant.

« Il y a deux mois, je t'ai dit que j'avais en train un projet un peu fou, que je n'aurais sans doute pas le courage de te révéler : un voyage autour du monde. Ne ris pas je te prie, écoute-moi plutôt avec une extrême attention. Tu vas voir que cette idée va nous être utile pour *Italia Mia* justement. Tu sais qu'on peut faire un voyage autour du monde en quelques jours. Par avion. Çà nous prendrait trois mois de tournage, avec arrêt dans quinze pays différents. Ensuite on serait de retour avec quelques dizaines de kilomètres à monter. Cette simple idée t'aura déjà fait comprendre sans doute que je poursuis mon vieux dada, le circuit *Rome-Naples-Rome* que je voulais faire en 1945 et que je reprends *Voyage en Amérique* que tu montrais tant d'enthousiasme à vouloir tourner. C'est le moment rêvé, je crois, pour faire un tel film qui soit sans scénario, mais créé directement au premier contact avec la réalité enregistrée par notre vue et par notre ouïe; voilà ce que sera le néo-réalisme, je pense. Les faits sont là, il nous faut les saisir et les choisir comme ils se présentent. Quelquefois, cependant il faut mettre en scène mais toujours en fonction du développement du sujet. Quel sera donc notre sujet ?

Deux Italiens, un metteur en scène et un scénariste décident aujourd'hui — en cette époque parmi les plus difficiles de l'histoire de l'humanité — un voyage autour du monde, comme en font les journalistes, pour voir et entendre des Blancs, des Jaunes, des Noirs et des Peaux-Rouges, pour peindre leur vie quotidienne. Ces deux Italiens croient en l'unité du monde, ils croient que le seul commun dénominateur en est l'Homme, où qu'il vive. L'Homme qui aime, qui souffre, qui rêve, qui a faim et soif, qui fait l'amour, qui naît, qui grandit, qui engendre et meurt — et qui compte patiemment sur la solidarité universelle.

La mise en évidence des différences, çà ne m'intéresse pas ; je veux seulement montrer que l'Homme dans n'importe quelle société doit résoudre les mêmes problèmes fondamentaux. Bombay, çà ne sera pas une ville étrange et fabuleuse, mais un endroit où il y a des gosses qui meurent de faim, où les hommes prient Dieu pour lui demander certaines améliorations matérielles, où une fille attend le retour de son fiancé, où un ouvrier a du mal à joindre les deux bouts et ne peut s'acheter de chaussures. La voix du commentateur doit convaincre comme elle arrive rarement à le faire. La voix du réalisateur doit guider le spectateur à travers ce voyage, au hasard, si riche en inconnu, en rapprochements, en contrastes et comparaisons. Nous consacrerons cent mètres à une vieille femme trouvée morte au bord de la Baltique, vingt mètres seulement à Paris. Et, bel exemple de mise en scène personnelle, nous pourrions réunir sur une place toutes les mères d'un village nippon et bavarder avec elles. Nous pourrions confronter quatre ou cinq gosses représentant les cinq continents — à Tunis par exemple — et observer leurs actes : un blanc, un noir, un jaune, qui ne se connaissent pas et parlent des langues différentes. Nous pourrions voir les affamés du nord au sud, de l'ouest à l'est ; pourquoi des cris de souffrance s'élèvent de chaque partie du monde, avec des mots différents, mais des expressions comparables. Nous pourrions voir que les expériences des humbles sont les mêmes partout : il ont besoin



La ville : Rome. (*Sotto il sole di Roma,* de Renato Castellani.)

de justice, de pain, de travail, de solidarité. Oublions là *Un Voyage autour du Monde* que je trouve de moins d'actualité qu'*Italia Mia*. En tout cas il m'a été très utile.

Je me suis posé la question : pourquoi ne pas partir du principe d'un voyage autour du monde pour faire *Italia Mia* ?

Autrement dit, nous deux, après mûres pensées et élaborations diverses, et après avoir un peu battu la campagne du Lazio, pourquoi ne ferions-nous pas un voyage de trois mois d'un bout à l'autre de l'Italie ? Nous reviendrions avec des dizaines de kilomètres de film.

Le principe moteur du voyage serait de montrer l'Italie pauvre : celle dont la force c'est le travail, la famille, l'espoir. Mais nous montrerons aussi ses passions et ce qu'on pourrait appeler ses erreurs. Au-delà des différents folklores qui donneront tant de vitalité et de force spectaculaire au film, nous aurons à dresser un portrait complet de l'Italien et de l'Italie que nous aimons tant, comme le montre le titre de notre film. Nous irons dans un petit bled dont le nom n'est connu que de quelques centaines d'individus. Nous nous arrêterons quelques minutes. Je veux dire qu'on croira que nous nous y serons arrêtés quelques minutes, alors qu'en réalité, nous nous serons arrêtés le temps de tourner ces quelques minutes de film. Plus qu'un film à épisodes, ce sera un film de flashes, tout à fait comme si nous traversions l'Italie en auto. A l'aube, une corne appelle les illettrés à l'école. Des cultivateurs de tout âge vont une heure à l'école avant d'aller travailler aux champs en chantant. Dans un autre pays nous verrons un mariage. Dans un autre, des gens qui s'en vont au Venezuela. Dans un autre encore, la naissance d'un enfant. Nous nous arrêterons dans un village où une femme est en train d'accoucher, nous attendrons l'heureux événement, nous tournerons tout avec tous les détails, en donnant notre point de vue. Dans un autre pays les cultivateurs au travail. En Lombardie une grève justifiée. Nous ne ferons pas de politique, nous montrerons plutôt le côté humain de la chose. Une inondation dans le Sud, les braconniers et les pêcheurs en fraude dans le delta du Pô qui n'arrivent à trouver de quoi manger que de cette façon. Ensuite, des scènes de la vie italienne qui possèdent la plus grande signification : le curé que ses ouailles aiment tant qu'elles le sequestrent pour qu'il ne parte pas, la paroisse de Don Zeno où les hauts-parleurs sur le clocher retransmettent les chants tandis que les cultivateurs travaillent aux champs, la petite ville où les enfants ont pour idole un Hindou tué par les Allemands. O fantasque et agréable culte ! Je regarderai les journaux de l'époque pour trouver des idées, des articles apparemment anodins, des faits-divers de toutes les régions de l'Italie entre 1945 et 1950. Le film nous entretiendra du passé, à travers des souvenirs, des reconstitutions. Toi par exemple, tu diras : « Maintenant j'entre dans la ville de X... Ici vous vous souvenez d'une mère qui, etc... » Et nous pourrions voir la reprise de cette scène, en son moment le plus dramatique, à l'endroit même où elle s'était déroulée. Ensuite des sketches très brefs alterneront avec des sketches très longs, des plans mis en scène avec d'autres improvisés à partir de la réalité. Toujours avec ta belle voix qui conduit le spectateur italien et aussi l'étranger et lui permet de découvrir les sentiments des Italiens, les lieux où ils vivent. Evidemment le montage devra être serré et jouer sur les surprises. L'énorme variété des matériaux, des sites, des individus, des thèmes, des langues, des bruits et des chants est telle qu'elle fera tout notre succès.

Quelquefois nous partirons sur des idées précises, exemples : une visite aux mineurs d'Amiata, un déjeuner chez un cultivateur de Monte Cassino, cinq minutes avec un clochard romain, trois minutes au Centre de la Loterie de Naples, puis trois minutes avec l'un des possesseurs de billets. Ou encore une visite à Monsummano, où l'on pourrait faire une scène extraordinaire et très amusante. Ces gens qui sortent des caves, après un bain de vapeur, en robes de chambres, cheminant sur une piste. On les dirait sur la route de l'enfer. Combien de fois aurons-nous à parcourir le pays ou à parler aux gens dans les cafés, pour trouver quelque chose qui puisse faire cinquante mètres de pellicule ? Tout ça sera très très beau ; ce sera peut-être la partie de la préparation du film, et du film lui-même la plus intéressante et la plus réaliste.

Je crois après multiples réflexions que cette structure sera meilleure. L'original je l'avais fait alors que j'étais malade et alité. Depuis, j'ai pensé et repensé, et il me semble avoir fait un sérieux pas en avant avec ces améliorations. Nous pouvons mettre dans *Italia Mia* tous ce que nous avons vécu jusqu'à ce jour. Notre film, ce sera une rencontre avec



La Province : La Sicile. (*La Terra Trema,* de Luchino Visconti.)

des hommes, des femmes, des enfants, des vieillards, qui montreront la richesse du matériau humain disponible en Italie, et comment l'être humain révèle chaque fois qu'il veut vivre, cette volonté constructive, qu'il le dise ou qu'il le sous-entende.

Lis cette lettre, et repenses-y et dis-moi ce que tu en penses quand nous nous reverrons à la fin du mois. Je refuse tout autre projet parce que pour moi *Italia Mia* doit passer en priorité absolue. Je veux exprimer ce qui est le plus près de mon cœur, la chose la plus importante que je puisse faire. »

« Ma crise morale justifiait ma tentative »

Peu après, de retour à Rome, dans les nouvelles officielles de l'A.N.S.A., et au début de décembre dans une interview, je confirmai mon intention de faire *Italia Mia.* J'expliquai les idées et sentiments qui m'avaient suggéré un tel projet.

Je crois que c'est important de bien situer l'exact point de départ de l'aventure, pour mieux comprendre les raisons des changements et approfondissements futurs. Ensuite, de De Sica le projet passa aux mains de Rossellini, avant de me revenir à moi. Chaque fois l'idée mère fut enrichie et transformée, et aujourd'hui ce n'est pas facile de savoir quel était vraiment l'original. Mais je vais essayer en me fondant sur ce que j'avais dit dans ma première interview. J'avais dit alors qu'*Italia Mia* serait une expérience en forme de film qui tiendrait compte des conditions dans lesquelles nous vivions ; que ce ne serait pas simplement le produit de l'imagination du scénariste, ce qui éloigne toujours plus ou moins de la réalité. Je souhaitais que la réalité en soi puisse devenir une histoire parce que, à mon sens, c'était la seule façon dont un scénariste pouvait entendre « le cri de la vérité ». Je n'ai pas changé d'idées aujourd'hui, elles me semblent même encore plus actuelles après toutes les difficultés qu'*Italia Mia* et moi avons affrontées. Même aujourd'hui je crois si fort à l'intelligibilité des thèmes poétiques, moraux ou sociaux de la réalité brute et aux possibilités de communication avec autrui que cela explique que je veux que la réalité occupe la première place. Aujourd'hui je cherche une solution matérielle à la réalisation

de mon expérience, je voudrais savoir si mon idée supporte les tests de la réalité concrète. Dans cette interview je disais que je voulais aller trouver un homme pour lui dire : « Voilà une chaise, assieds-toi et voyons ce que cela donne ! » Ainsi, j'avais l'intention de réduire à zéro la distance entre vie et spectacle. La vie n'a-t-elle pas déjà en elle-même tout son mouvement poétique et sa force admirable? Je suis même plus convaincu qu'avant de ceci : que ma crise morale provoquée par cette affaire justifiait ma tentative. Le temps a révélé avec une évidence croissante que nous ne nous aimons pas les uns et les autres pour cette simple raison que nous ne nous connaissons pas assez bien. Le manque de solidarité a *pour origine un manque de connaissance* : c'est pourquoi plus que jamais je suis décidé à accroître la connaissance du monde réel plutôt qu'à défendre continuellement ce monde de fiction né de l'imagination fertile d'un scénariste. Le temps viendra où nous irons voir avec précision ce qu'un homme fait de sa vie quotidienne et lui vouer le même intérêt que les Grecs vouaient à leurs drames.

Aujourd'hui, malgré toutes les difficultés, je veux faire ce film sur l'Italie, demain je serai capable de faire un film sur une ville, ensuite sur un bourg, un homme, un moment de la vie d'un homme. Naturellement il faut choisir : le problème d'un homme peut nous intéresser plus que celui d'un autre, mais dans la vie d'un même homme il y a des instants et des actes de plus grand intérêt que d'autres. Le seul problème est celui de la sélection. Il faut veiller à ne point laisser passer quoi que ce soit de notre imagination abstraite qui puisse s'opposer à la réalité. A l'époque — décembre 1951 — je sentais que De Sica me comprenait parfaitement. En dix ans de travail avec lui, j'avais pu connaître l'exacte mesure de ses capacités, et apprécier l'extrême finesse de sa sensibilité. Sa réussite dans la direction des acteurs — même lorsqu'ils n'étaient que des amateurs — me parut une garantie supplémentaire. Je puis dire qu'*Italia Mia* était pour nous un film de grande importance, qui nous donnait une immense responsabilité. Nous avions déjà marqué un point : Vittorio et moi allions commencer à tourner. Début du voyage en février 1952. Alors la bombe éclata — le mot n'est pas trop fort — à cause d'un autre voyage, celui de De Sica aux Etats-Unis. Il me téléphona à ce propos pour m'annoncer qu'on lui avait demandé de faire un film là-bas, me demandant ce que j'en pensais. Je répondis que j'étais désolé de reporter pour si peu que ce soit le tournage d'*Italia Mia,* mais j'ajoutai, que d'autre part, tout dépendait du film que nous allions faire pour les Américains et je lui reparlais du *Journal d'un voyage en Amérique* ce qui me semblait la seule chose que nous pouvions faire.

Vittorio part, Roberto arrive

Malheureusement, pas de voyage en Amérique pour moi, je n'obtins pas mon visa. Vittorio partit et un mois après il m'écrivit qu'il me libérait du contrat que j'avais avec lui pour *Italia Mia.* Peu après Rossellini exprima son désir de faire un film avec moi. Ce qui me fit grand plaisir à cause de la très grande estime que j'ai pour ce metteur en scène auquel le cinéma doit tant. Et je lui proposais *Italia Mia.* L'enthousiasme de Rossellini fut instantané et même plus grand que je ne l'avais espéré. Il me parut l'homme idéal pour un pareil film et dès notre première conversation, nous nous entendîmes à la perfection. Alfredo Guarini était alors présent, et c'est lui qui devait probablement produire le film avec Rossellini. Mais tout tomba à l'eau car Rosselini était sous contrat avec Ponti. Aussitôt nous nous rencontrâmes chez moi avec Ponti. Roberto et moi lui présentâmes notre idée. Ponti comprit ce que nous voulions faire et, ensuite, j'attendis que le contrat fut dressé. Ponti voulait que je participe de près au tournage, parce qu'il comprenait que ce n'était pas le scénario qui comptait mais que bien plutôt, notre projet impliquait une collaboration ininterrompue du début à la fin. Il parla même d'une réalisation à deux. Ce à quoi je répondis que je ne saurais même y penser, étant donné que nous avions à faire à un homme de talent comme Rossellini. Bien entendu, je me mettrais à son service, comme un bon soldat pendant la bataille, mais au montage — *l'opération de synthèse, le moment de création* véritable au cinéma — nous reprendrions la collaboration. Pour moi, le montage représente toujours, la continuation, l'achèvement du script.

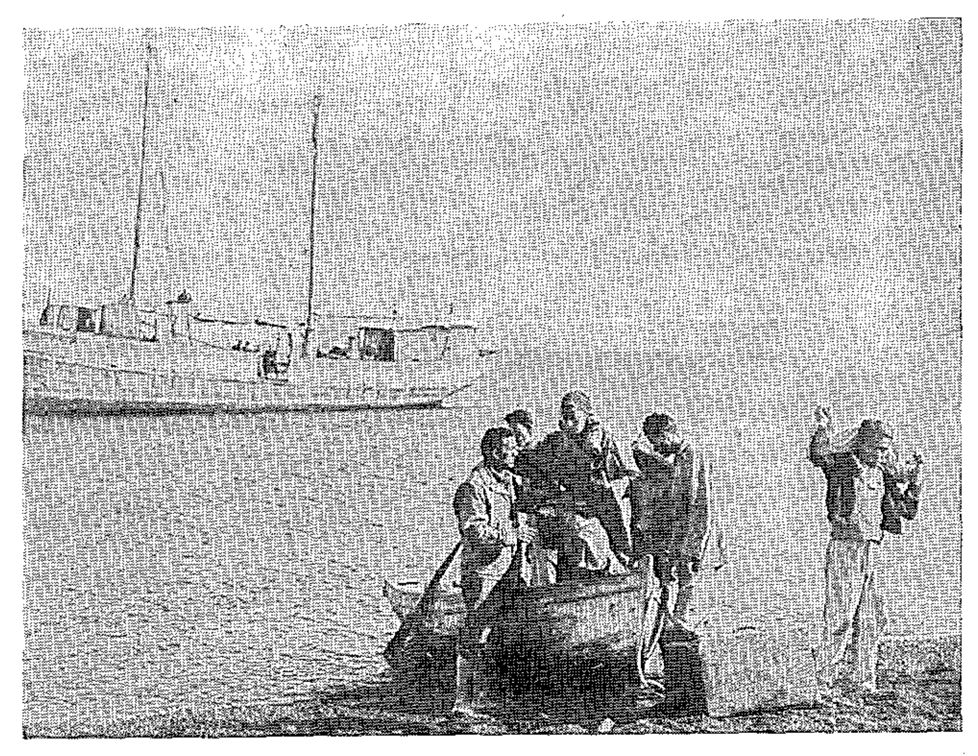
Le 15 avril 1952, j'écrivis ceci, où j'essayais non sans difficultés de démontrer que toujours la continuation, l'achèvement du script.

Le film sera une chaleureuse et sincère invitation à mieux connaître notre pays. Il se révèlera à travers des faits pris au hasard comme ils surgissent, des faits reconstruits à partir du passé récent et même des faits mis en scène par le scénariste au cours de ses rencontres avec la réalité la plus authentique. Ils constitueront les nombreux épisodes du film. Ce sera une somme de moments tragiques, dramatiques et comiques que nous aurons rencontrés dans les différentes parties de l'Italie tout au long des quatre saisons.

Nous verrons tout simplement : un homme qui prie, une fille qui attend son fiancé, des gens qui ne se connaissent pas, qui sont de pays différents, réunis par le scénariste pour qu'il puisse observer leurs réactions devant un sujet particulier, un homme sur la route qui bavarde avec le scénariste, le processus de l'accouchement, le déjeuner d'une famille de cultivateurs de Cassino, le Festival du rédempteur à Venise, le Piedigrotta Festival de Naples pour étudier les réactions les plus machinales et les plus habituelles de la foule, l'amour de deux adolescents, des filles qui traversent la frontière suisse pour trouver une place de bonne.

Les faits répondront à la nécessité d'une présentation cursive, simultanée et sans extension dans le temps ou l'espace — chaque fait continuant le précédent — de façon à donner une vision synthétique d'une ville ou d'un homme en se servant de scènes qui montrent les aspects humains du peuple italien.

Avant tout c'est un film sans sujet, c'est là évidemment le principe organisateur qui apparaît ici. Il ne devient vectoriel que « sur place » de la façon dont le metteur en scène comprend cette Italie qu'il observe, qu'il écoute, qu'il ressent en lui même sans aucune idée préconçue ; par le pouvoir qu'il a de vivre vraiment en contact avec les gens pour découvrir un geste, la raison d'un geste, ou même moins — mais nécessairement authentique —



La Mer. (*Stromboli,* de Roberto Rossellini.)

qui puisse s'intégrer dans le tout. En fin de compte, c'est le montage qui montrera son talent de création synthétique à partir de tout cet énorme matériau. Le montage devra coudre tout ensemble en une union surprenante et en un tissage extrêmement serré. Tout ceci devra montrer la richesse du matériau humain en Italie et notre amour spontané pour tout ce qui est la vie.

Pour la réalisation de ce film, le scénariste croit qu'un voyage de deux ou trois mois à travers l'Italie est nécessaire. Durant ce voyage, il établira un contact perpétuel avec la réalité qui constituera le matériau brut du film. Autrement dit, le voyage sera vraiment une phase de la conception du scénario. Le voyage se fera en auto.

Le scénariste sera accompagné d'un directeur de production qui devra prendre toutes les notes nécessaires et faire en sorte que l'on puisse reconstituer toute scène qui mérite de l'être. Un chef opérateur avec une petite caméra sera nécessaire pour le tournage de ces scènes qui seront saisies en route au hasard. Il est à prévoir que nous reviendrons du voyage avec une masse considérable de précieux kilomètres de pellicule impressionnées ou en tout cas, avec une connaissance du sujet et un matériau qui nous permettra d'économiser beaucoup de temps et d'argent au moment du tournage et, en plus, nous saurons mieux choisir les lieux de tournage, les acteurs, les genres de scènes.

Itinéraire prévu : « Giro d'Italia » de Rome en Rome en passant par la Sicile, l'Adriatique, Trieste, le Piémont, la Ligurie et la Toscane.

Les deux ou trois mois de voyage pourront être répartis ainsi : tant de jours dans une région, tant de jours dans une autre. Un plan de travail précis n'est pas à conseiller cependant, car le hasard, l'intérêt des rencontres et nos principaux thèmes, détermineront la longueur de nos séjours dans chaque pays. Il est possible qu'il vaille le coup de s'arrêter deux jours de plus dans une petite ville, de façon à capter un événement digne d'être rapporté (que ce soit une rencontre de travailleurs, un mariage, l'explosion d'une mine, le retour d'Amérique d'un émigrant, la réconciliation de deux familles ou de deux villages ennemis, un enterrement, un concours entre deux orchestres de canton, un procès, etc.

Dès son retour à Rome, le scénariste devra avoir droit à deux mois pour rechercher à partir de tout ce matériau la ligne générale finale du film. Il est possible qu'il puisse le faire en un mois, car durant le voyage, nous découvrirons au fur et à mesure en quoi consiste le dessin clair et simple du film. De toute façon entre le voyage et la remise du scénario final il faut compter quatre à cinq mois.

Mettons le début du voyage en août de façon à bénéficier des avantages de l'été et de l'automne. Il pourra y avoir une interruption d'un mois, de façon à classer ce qui a déjà été tourné et à reprendre l'hiver quelques sujets particuliers dans des endroits différents que l'on pourra visiter de nouveau pendant la mauvaise saison.

A propos du tournage : il faut bien se dire que le film aura besoin d'éléments particuliers aux quatre saisons. Ceci pourrait nous obliger à tourner en un court laps de temps de décembre à juin. Bien sûr, il n'est pas question de travailler sans s'arrêter. Des semaines de montage interrompront le tournage pour que le film soit prêt à sortir fin Août 53. Exactement un an après le début du voyage.

Lettre à Ponti

Le 31 mai 1952 j'écris à Ponti. « Roberto et moi avons décidé de consacrer notre mois de juin — donc nous travaillons dès demain — à étudier notre film et les problèmes que pose sa structure tout à fait spéciale qui doit s'imposer à force de longues et patientes discussions. Avec votre permission, nous avons décidé de commencer notre premier voyage avec une caméra fin juillet ; j'ai donc travaillé très sérieusement à *Italia Mia,* pour lequel j'ai refusé d'autres offres et d'autres travaux. » A la lettre j'ajoutais quatre pages de notes, le dernier aboutissement de ma conception du film :

« *Italia Mia* montrera avec sincérité, courage et affection l'Italie dans ses apparences les plus vivantes et les plus vraies, par conséquent les plus spectaculaires. Nous sauterons

d'une ville à un village, d'une montagne à une rivière, d'une maison à une place, plus en fonction de notre sentiment que de la géographie, où nous puissions trouver des signes essentiels de la vie publique, privée et secrète de notre peuple, signes collectifs ou individuels, réjouissants ou attristants, qui aideront à tracer le portrait de cette humble Italie qui travaille, qui espère et qui aime la vie très profondément. On peut dire que ce sera un témoignage visuel de l'amour du peuple italien pour la vie.

Durant ce voyage très particulier, inspiré par le désir de connaître et de faire mieux connaître l'Italie et les Italiens, le spectateur entendra des chants traditionnels et les bruits des différents lieux et manifestations de vie. Nous nous attacherons, par exemple, à un mariage dans la lagune de Comacchio, à la naissance d'un petit calabrais, à l'arrivée d'un ouvrier à l'usine de Sesto San Giovanni un matin où il gèle ; nous noterons l'existence de ces étonnants troubadours qui font foule autour d'eux sur les places de Palerme, des cultivateurs qui occupent les terres de la Tavolière dans les Pouilles, de ces analphabètes, réveillés avant l'aube par une corne, qui suivent les cours de leur petite école avant de joindre les champs, du Festival du Rédempteur à Venise, de la course aux chandelles de Gubbio, du concours de chansons de Piedigrotta. Tout ce que nous verrons sera choisi en fonction non d'une étude ethnologique, mais bien plutôt de l'intérêt humain qui est la raison d'être du film. 40, 50, 60 épisodes ou moments de la vie qui accroîtront, grâce aux enchaînements du montage, leur force de signification et créeront une véritable force dramatique.

Ensuite nous montrerons un départ d'émigrants du port de Gênes, nous suivrons ceux qui vont à Naples demander à Saint Gennaro de faire un miracle. Dans la brûlante Sicile, nous verrons l'enlèvement d'une femme mariée ; et, dans la brume milanaise, un dimanche après-midi, plus de mille bonnes alignées en rang sur les vieilles fortifications de la Porte Venezia. Le long de la Via Emilia, d'innombrables vélos ; nous verrons Don Zeno, celui qui a installé des haut-parleurs dans le clocher de Nomadelfia pour que les travailleurs qui suent dans les champs puissent entendre de la musique ; le passage d'une course de vélo dans un village alpestre ; dans un autre village, les préparatifs de celui qui va jouer le rôle du Christ dans une reconstitution locale de la passion ; une chanson la nuit dans la ville morte de Tarquinia ; enfin, l'amour en Italie avec tous ses couples, ses fiancés ; les foires de Vérone et de Gonzaga, avec leurs bœufs et chevaux ; et puis Stazione Termini à Rome, lieu de rencontre entre le Nord et le Sud, avec toutes ses âmes souffrantes qui arrivent et repartent à chaque heure ; ensuite, le dur labeur dans les mines de soufre ; les pêcheurs qui triment sans arrêt ; quelques secondes dans un wagon de troisième classe se dirigeant vers les Pouilles ; quelques secondes avec une péniche qui traverse le Pô ; un chant printanier dans les Apennins de l'Emilie ; une partie de foot très animée, avec un bidon en guise de ballon, entre des gosses d'Urbino ; Noël dans la Sila ; une chasse aux alentours des lacs silencieux ; des hommes qui construisent des maisons, des routes avec moins que rien ; et — drame touchant — les litiges des pauvres gens devant la justice locale ; la réconciliation de deux familles sardes ; la détonation d'une charge d'explosifs dans les carrières de marbre de Carrara ; une bataille pour une place assise pour le match de foot au stade ou pour un drame lyrique aux arènes ; le samedi, les espoirs des parieurs attendant les résultats de la Loterie ; enfin le dimanche en Italie ; pèlerinage aux sanctuaires, confessions des femmes âgées après la messe du matin ; un, deux, trois chocs de rouges, de blancs et de chemises noires à la veille d'une élection à Turin, à Messine, à Cortina d'Ampezzo.

Mais ce que les auteurs rencontreront durant leur voyage en Italie sera accompagné de tout ce qu'ils auront mis en scène : une rencontre de mères ou de toutes les mères d'une ville, réunies sur une place par les auteurs qui leur parleront et apprendront quels sont leurs désirs. Ils parleront aussi aux victimes des inondations du Pô, qui recréeront les terribles scènes dont ils furent les acteurs. Et, voilà le plus important, nous courrons à l'affût de quoi que ce soit, en n'importe quel lieu, qui enrichisse notre sujet ; d'un festival, nous sauterons à un incendie ; d'une inondation à une chasse organisée contre des loups ; d'un miracle auquel assistent mille personnes à un dépouillement de loterie ; d'un ouragan à un glissement de terrain ; du retour longuement attendu d'un émigré à une collecte spontanément organisée parmi les ouvriers en faveur d'un ami dans le besoin ; de l'élection d'une reine de beauté à cinq minutes du combat acharné que mène un cultivateur pour faire

pousser de quoi manger sur son petit terrain ; de la mystérieuse et harmonieuse voix qui sort des portes du baptistère de Pise aux cris aigus des cavaliers qui domptent leurs chevaux.

Ainsi nous verrons sur l'écran un an de vie italienne ; et les saisons qui s'écoulent, avec le cultivateur qui plante des graines et suit des yeux l'énorme contingent des oiseaux qui virevoltent dans le ciel, seront les autres acteurs de la vie du peuple italien, toujours animé par un désir de travail et de paix. »

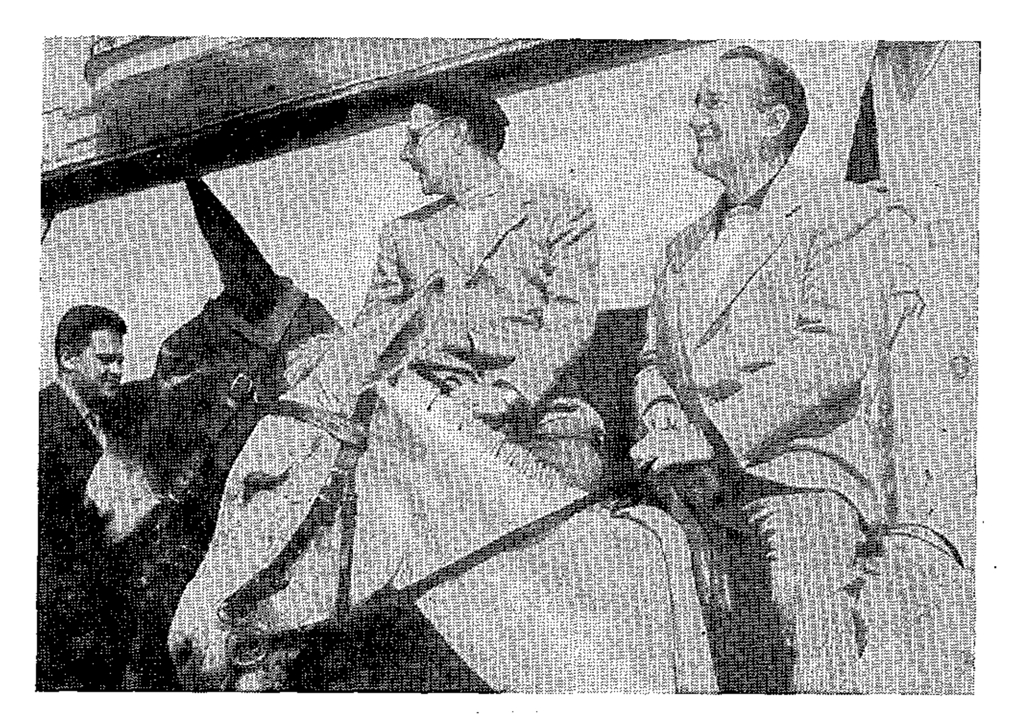
« Rossellini jouait au fantôme »

Malheureusement encore à ce stade, mon projet avec Rossellini commençait à s'estromper. Rossellini jouait au fantôme : il n'avait jamais le temps, *Dov'é la libertà* l'accaparait ou je ne sais quel autre travail. Je ne pus me débrouiller pour le voir que trois ou quatre fois en tout. Tout le monde sait bien que pour travailler avec lui il faut une grande patience ; et vraiment cette fois-là, j'ai fait preuve d'une grande patience si l'on me permet de me tresser des couronnes à moi-même. Enfin le 4 novembre 1952, Rossellini m'accompagna chez moi à Luzzara. Le voyage fut formidable : nous ne cessions de parler d'*Italia Mia.* J'avais établi une suite de saynètes possibles qu'il trouvait toutes excellentes. Il disait qu'il voulait produire le film lui-même, à cause des difficultés qu'il rencontrait avec les producteurs établis. Ponti avait annulé son accord de principe pour *Italia Mia,* pour des raisons extra cinématographiques. Rossellini voulait tourner un épisode d'*Italia Mia* avant de commencer ce qui allait s'appeler *Voyage en Italie.* Il se proposait de tourner quelques jours dans le Sud, et ensuite *Voyage en Italie* achevé, de commencer le travail final de l'établissement d'une structure. Il voulait tourner sur-le-champ un sketch sur le projet de logement Fanfani si controversé alors, mais je lui répondis que notre propos était de faire un film pour le peuple. Pas de politique donc. Nous pensâmes aussi au projet d'assèchement des marais de la Maremma, mais il voulait consacrer huit cent ou mille mètres à ces deux épisodes alors qu'au départ, le film tout entier avait été conçu comme une suite de sketches très brefs. Je lui dis que cela signifierait un changement complet de structure. Sur ce, Rossellini me parla de la Calabre et de son itinéraire personnel.

Je retrouve ici les notes de travail : Rome, Salerne, Paestum, puis la côte, Capri, le Cap de Palinuro, Torre del Greco, Casetta Rossa, Cetrato, Nicastro, Catanzaro, Locri Spartivento, de là, on monte à Nicotera. Il me parla de Basiluzzo, l'Atlantis italienne qu'il fallait faire voir dans *Italia Mia,* de Cerveteri dont le marais est fourré d'animaux empoisonnés par les odeurs qui s'en dégagent. Il pensa aussi que nous devions montrer ces fermiers plaideurs qui en ont toujours après quelqu'un. Naples également où un cochon tomberait d'un troisième étage, chose qui n'arrive qu'à Naples, disait-il.

J'étais très heureux de le voir conquis par un enthousiasme juvénile. Et il connaissait si bien les lieux ! Il avait une telle imagination visuelle et un tel sens synthétique. Mais je sentais et je le lui répétais sans cesse, que d'abord il fallait faire un très grand effort pour créer la structure du film, après il pourrait faire comme il voulait. Tout me semblait devoir marcher comme sur des roulettes, et après le voyage à Luzzara, nous en fîmes un autre au delta du Pô. Trois jours également très excitants, et je me souviens de mon émotion à Scardovari quand je rencontrai l'homme qui jouait le rôle du mort dans *Païsa.* Ils tombèrent dans les bras l'un de l'autre pendant un bon bout de temps et ensuite nous allâmes manger à l'auberge. Il me sembla alors que Roberto voulait commencer dans les deux jours qui suivaient. Il me demanda d'écrire deux ou trois pages avec trois ou quatre épisodes ou instants de la vie, dont l'un soit prêt à être tourné.

Dès que je revins de Luzzara, j'essayai de le voir, mais comme d'habitude, il me fallait refaire un véritable chemin de croix pour y arriver. Un beau jour de décembre, avant l'arrivée de Chaplin, Mosco, de la Minerva, me téléphona pour savoir si je voulais bien lui vendre mon titre, *Italia Mia.* Il ajouta que Rossellini et moi pouvions travailler à ce film si nous voulions bien. Je lui dis qu'il fallait d'abord s'adresser à Roberto, puisque c'était lui qui possédait les droits.



Rossellini et George Sanders pendant le tournage de *Voyage en Italie.*

Aussitôt j'entrepris des recherches et je ne découvris Rossellini qu'au bout de trois ou quatre jours. Il me fit des excuses et m'expliqua ce qui s'était passé : il mettait en scène « Othello » au San Carlo Opéra de Naples, etc. Le 16 décembre je lui envoyai mes notes par la poste puisque je ne pouvais le rencontrer.

Lettre à Rossellini

« J'ai préparé mes premières notes que tu m'as demandées avec des scènes qui puissent être tournées en hiver. Je suis de plus en plus convaincu qu'*Italia Mia,* faute de quelques voyages de préparation, manquera de la vitalité qui lui est nécessaire ; nous avons besoin de faire un long voyage, ou au moins pour un mois de battre le pays pour revenir avec le sentiment, mieux la vision directe et conforme à la réalité, de ce que sera notre film. Je sens comme une espèce de haut-le-cœur lorsque j'écris ces notes sur mon bureau. Je sais qu'à force de consulter des livres et des journaux, de fouiller dans mes souvenirs, d'entendre des amis parler de telle ou telle région, nous serons capables de préparer deux ou trois textes pour *Italia Mia* et que tu pourras faire un film formidable, mais, de mon côté, mes ambitions me semblent plus profondes et en même temps plus difficiles à réaliser. Nous ne pouvons supprimer la chaleur des contacts directs, de certains jours ou de certaines heures particulièrement révélatrices dans n'importe quelle ville, n'importe quelle maison ou sur n'importe quelle plage.

Cette chaleur doit nous guider, bien que je ne répudie nullement cette autre chaleur de vie que fait naître le souvenir. Mais je ne veux pas que tu penses que je n'ai pas très confiance dans ta façon de t'organiser, tout simplement je continue à insister sur le fait que nous avons besoin de consacrer le plus de temps possible à *Italia Mia.* Et je me demande : puis-je oser te suggérer l'épisode 1 ou l'épisode 2 sur la Calabre alors que je n'y suis jamais allé ?

Si je n'y vais pas, mon apport aura forcément une moins grande signification et ça risquera même de tomber dans la rhétorique. Nos imaginations respectives ne seront jamais capables de suppléer à l'apport de la réalité directe pour découvrir certains motifs fondamentaux. Par exemple : j'entre dans une auberge des Appennins près de Reggio et soudain deux gars se mettent à chanter. La chanson, je la connais bien, mais les gestes de cette scène en eux-mêmes m'en apprennent beaucoup plus pour la simple raison que j'étais là. Je puis trouver dix exemples du même genre. L'expérience vécue donne une vitalité authentique aux faits.

Voici un nouvelle liste d'idées dans laquelle tu pourras peut-être trouver quelque chose d'intéressant :

Rome, nuit de Noël 52. — C'est la nuit de Noël. Une petit camion s'arrête dans la banlieue. Deux ou trois hommes en descendent avec une femme. Ils font très attention, ils déchargent des blocs de pierres et des outils de maçonnerie comme s'ils voulaient entreprendre la construction de quelque chose. C'est qu'ils doivent bâtir leur maison en quelques heures ; une seule pièce, deux mètres de haut, deux mètres de large. S'ils y arrivent et s'ils ont le temps de poser un toit avant que la police puisse s'en apercevoir, la loi empêchera les autorités de les chasser de leur logement. Construire cette maison est une nécessité vitale pour eux car ils n'ont pas de domicile, et la fille est enceinte. Il sera peut-être nécessaire de construire cette cabane près d'autres du même genre ; en effet le cas n'a plus rien d'exceptionnel, ces jeunes époux refont aujourd'hui ce que tant d'autres ont fait avant eux. Cela devient typique de l'Italie et aussi très romanesque. Natale Zambon ouvrier de trente ans et sa femme, 25 ans, engagent le combat en un lieu où d'autres ont déjà gagné.

Nous suivons l'évolution de la construction, cette course terrible, la solidarité de quelques autres « hommes des cabanes », la fille qui a froid mais qui ne peut s'empêcher de rester à regarder, et va se réfugier dans une autre cabane en attendant que le toit soit posé à l'aube ; et maintenant le soleil peut venir les trahir, plus rien à craindre, car personne ne peut les chasser désormais. Ce Zambon et son épouse forment un couple d'honnêtes gens, simples, sérieux, modestes. Ils ont des problèmes urgents à résoudre et ils les résolvent par la raison, d'une façon qui n'a rien de très pittoresque.

Palerme, 17 décembre 1952, 3 heures de l'après-midi. — Sur une petite place près de la Mairie, un homme de cinquante ans assis sur un banc, le dos contre un arbre, raconte des histoires de chevalier. Quelques enfants, beaucoup de vieux sont rassemblés autour de lui. Il a une canne à la main et une bouteille à côté de lui, il sirote de temps en temps. Il raconte son histoire avec simplicité, puis, lorsque les adversaires sont face à face et luttent à mort, il se met à décrire le combat rien que par la pantomime avec tout juste quelques onomatopées. L'effet est extraordinaire. Il syncope son conte au rythme de sa canne qui lui sert aussi d'épée, comme s'il était parmi les combattants. De temps en temps quelqu'un s'en va en lui laissant dix ou vingt lires ; un autre arrive, pendant ce temps on voit alentour la vie habituelle de la cité.

Rome. — Il y a de nombreux vétérans invalides dans l'ancien stade de la Jeunesse fasciste, le Foro Mussolini. La guerre est finie, mais ici en restent les marques les plus tragiques pour nous autres Italiens. Les corps des garçons mutilés par la guerre, reliques encore éparpillées çà et là à chaque recoin de l'Italie qui ne fut qu'un vaste champ de bataille ininterrompue. Don Gnocchi, un cœur généreux, les a rassemblés là ; les aveugles jouent une partie de foot passionnante avec un ballon muni d'une clochette. Nous suivons le jeu avec attention, nous distinguons les bons joueurs, ceux qui ne sont que moyens, ceux qui avancent dans le brouillard pour chercher la balle.

En Calabre. — On m'a dit que le ramassage des châtaignes en Calabre — de début décembre à fin janvier — était une chose très curieuse. Des milliers de femmes dispersées dans les bois vont les ramasser. Elles sont payées et on les fouille au moment de partir pour vérifier si elles n'ont pas caché de châtaignes sous leurs vastes jupons. On m'a dit que visuellement comme humainement la scène ne manquait pas d'intérêt.

Naples. San Gennaro 16 décembre. — Une des apparitions miraculeuses du Saint telle



Le Pô. (*Il Grido,* de Michelangelo Antonioni.)

qu'elle est rapportée dans l'Encyclopédie Treccani est reconstituée aujourd'hui. Comme ça te sera assez difficile, je crois, de faire des travellings dans l'église, comme je suis sûr que tu voudras le faire, il faudra ensuite mettre en scène les détails essentiels de la cérémonie, en tenant compte de ce rythme obsédant dont tu m'as parlé.

Une petite bourgade. — Choisissons une petite bourgade dans la montagne où une femme va accoucher. Nous y allons, nous attendons, nous filmons la naissance de l'enfant dans ce village qui doit avoir dans les trente habitants, depuis l'arrivée de la sage-femme jusqu'à la naissance.

De X. à X. — C'est-à-dire un petit voyage en train dans les Pouilles d'une station à une autre, dix minutes de la vie des gens dans le train; comment ils montent, comment ils en descendent, comment ils se conduisent, ce à quoi ils s'intéressent, ce qu'ils chantent. Je propose les Pouilles mais on pourrait faire ça n'importe où.

Les Abbruzzes. — C'est la saison de la chasse aux loups, sous la direction des « luparos », personnages bizarres et très intéressants qui ne se rencontrent qu'en Italie, je pense.

Une petite ville. — A l'aube une corne appelle les cultivateurs, le professeur donne des leçons aux analphabètes avant qu'ils aillent travailler. Patrons et valets se lèvent, se dirigent lentement vers l'école, s'assoient à leurs tables et le professeur commence : « *fer...tile, fra...gile, fa...cile, répétez après moi... plus fort* » et tous lisent en chœur à haute voix.

Le port de Tolle. — Le Pô abonde en chasseurs de canards et d'oies sauvages. Mais bientôt nous remarquons que ce Pô là est celui qui inonde les villages. Le fleuve

menace toujours comme l'an passé, les façons des gens sont d'ailleurs révélatrices. Nous entrons avec précaution dans un petit bateau où nous voyons une femme qui fait la vaisselle dans l'eau du fleuve en crue; une autre enlève les arêtes des poissons; au bord de l'eau sur un mur, une affiche : « Ce soir, les étoiles de la Radio en personne. » A la fin du spectacle, chacun se lève, remporte sa chaise et marche le long du Pô : pendant ce temps l'hydromètre a *monté de deux centimètres.*

N'importe quelle ville de province (Forli par exemple). — L'heure du chanteur amateur. Quatre ou cinq types différents de concurrents. Nous choisissons ceux qui donnent un bon exemple des aptitudes des Italiens à la chanson et de leurs autres qualités particulières. Il faudra organiser cette heure du chanteur sur place, et faire une bonne sélection.

Un village ou une ville : la plus prolifique des mères. — Choisir la mère qui a le plus grand nombre d'enfants (une en a 30, dit-on) ou, mieux encore, la mère qui vit avec le plus grand nombre d'enfants chez elle. Tourner une courte scène; le réveil de tous ces enfants, leur départ pour l'école, leur mère qui les appelle par leur prénom, l'un après l'autre.

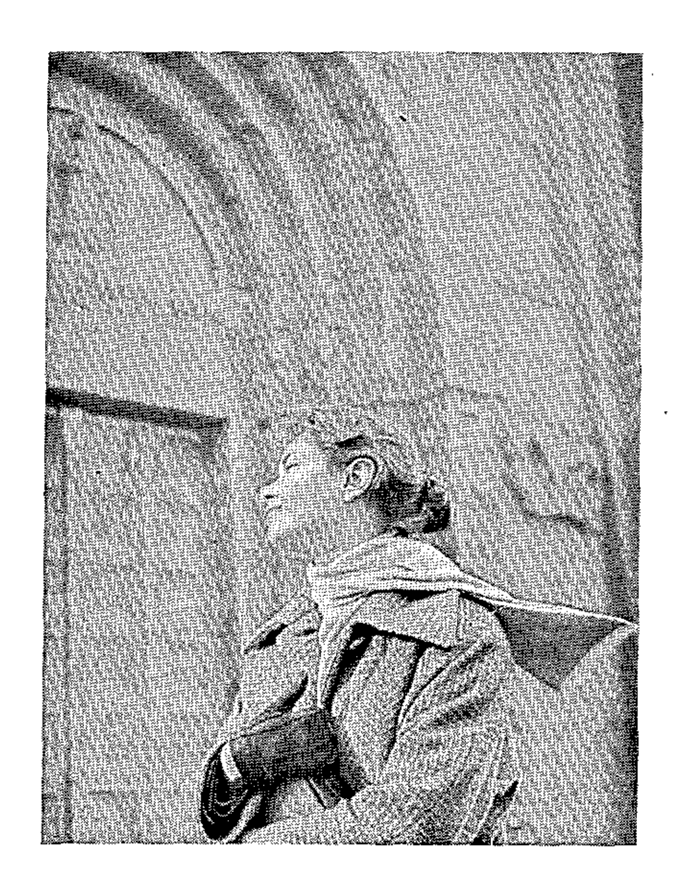
Pise (très bref). — Le baptistère de Pise, vu de l'intérieur, avec le guide qui conduit les touristes qui regardent en l'air (un peu comme les personnages de Giotto) et écoutent l'harmonieux écho d'une clameur venant de l'intérieur de l'église.

Rome, Stazione Termini. — Pas la Stazione Termini des heures de pointe, mais la *gare vide, abandonnée* tard la nuit. Quelques trains prêts à partir au petit jour, avec les pancartes qui indiquent leurs diverses destinations. Des gens dorment dans les salles d'attente. Ils ont bien pris un billet par précaution mais ils n'ont pas d'argent. Il y a la salle où sont les émigrants, celle où sont les soldats. Une maman porte son fils endormi à travers les vastes salles propres et vides pour lui faire faire pipi. Tous ces gens endormis, dans les positions les plus diverses; tant de groupes de gens différents, différents par leur qualité, même par leurs habits, cela donnera une bonne idée des voyages *fatigants* typiques de notre pays si peu large mais combien long. On peut peut-être finir sur les haut-parleurs qui déclament les noms de toutes les villes du Sud et du Nord et qui suscitent une agitation générale et des allées et venues sans fin.

« Il faudra penser à l'introduction »

J'espère que dans tout ça tu trouveras deux idées avec lesquelles tu puisses partir. Mais si j'étais toi, j'irais au pays de De Sica, à Sora, où il y a une inondation, ou à un match de foot et alors je regarderais les gens qui paient au Totocalcio; je tâcherais de trouver le gagnant après qu'il eut appris l'heureuse nouvelle; on pourrait rester un peu plus longtemps pour étudier son cas, car le Totocalcio est le signe le plus typique de l'Italie contemporaine. Nous pourrions encore décrire le dimanche d'une petite bourgade. Allons ensuite à Malera. D'après ce qu'on m'a dit, il est grandement suffisant de commencer aux portes de la ville, de la traverser sans s'arrêter et de noter ensuite nos impressions. On peut même aller aux mines de soufre (en pensant au besoin à la nouvelle de Pirandello où un jeune mineur découvre le jour pour la première fois après avoir travaillé chaque jour dans la mine de cinq heures du matin à neuf heures du soir). En hiver il y a encore quelques pèlerinages célèbres; il nous suffit de choisir lesquels et de les montrer pendant deux cents mètres : les gens mangent, chantent, tournent en rond, crient, etc... On pourrait aller à Carrara voir comment on fait descendre de la montagne d'énormes blocs de marbre et comment le rythme de voix des travailleurs fait accélérer la descente.

Tu devrais commencer par choisir des chansons populaires; pas seulement en prévision d'un accompagnement : il y a des chansons et même des instruments bizarres qui sont inconnus et de toute beauté. On pourrait en un épisode montrer les familles qui n'ont plus de terre à elles occuper des régions en friche. C'est un spectacle extraordinaire et aussi un problème très sérieux, m'a-t-on dit; avec drapeaux, chevaux et toute la ville qui suit derrière; tous sont conscients de ce qu'ils font (je crois bien à propos que s'il n'y a rien de tel actuellement dans le Sud, cela vaut le coup de mettre en scène le



Une église : Pavie.
(*I Sogni Nel Cassetto*,
de Renato Castellani.)

plus fidèlement possible, en restant deux ou trois jours dans un pays où ça s'est déroulé il y a pas longtemps). N'oublions pas les animaux : on peut faire quelque chose sur leur vie en hiver, cela servirait pour les transitions.

Au fait j'oublie qu'il faudra penser à l'introduction : le bruit de l'avion, les fermiers (ou le fermier) qui travaillent aux champs, l'avion ennemi en piqué qui soudain commence la mitraille. Les cultivateurs courent vers le fossé, l'un d'entre eux est tout éclaboussé. Il y en a un qui s'abrite derrière un chêne. L'avion revient mitrailler le chêne, commence à faire voler le chêne en éclats, il s'en va. Fou de peur, l'homme court vers la maison à deux cents mètres de là. Mais l'avion revient et l'homme est forcé de regagner l'arbre qui est plus près que la maison. L'avion réattaque, s'en va. Un de ses amis au loin crie à l'autre de courir; mais le champ est grand et les cris en patois, il ne parvient pas à les comprendre, ils s'attardent en chemin et cela fait encore plus peur. L'homme attend la nouvelle attaque, le visage collé au chêne, la tête entre les mains : il ne veut pas voir ça. L'avion revient, arrachant encore plus de branches à l'arbre. Puis il ne revient pas. Deux cultivateurs sortent de la maison. Celui qui était sous le chêne retrouve sa respiration. Ils parlent de l'affaire, retournent travailler, regardent en l'air et derrière eux, non il n'y a rien. Quelqu'un boit dans un récipient de terre. Les trois autres reprennent le boulot, tout en parlant dans leur incompréhensible patois. On pourrait leur ajouter une vache ou un bœuf. Nous reparlerons du genre de travail qu'ils feront. »

Après ce fut le silence complet. Je réussis quand même à joindre au téléphone Roberto le 2 janvier 53. Il me dit qu'il n'avait pu voir Mosco, étant arrivé au rendez-vous avec une heure de retard. De toute façon pour *Italia Mia*, la situation était complètement changée.

Son emploi du temps pour 53 ne lui laissait pas la possibilité d'entreprendre le film. « *D'abord,* me dit-il, *je dois faire mon* Voyage en Italie, *ensuite un long voyage en Suède et après* Jeanne au bûcher, *d'Honegger.* »

Ce qui était pour le moins étonnant. Je n'en dis pas plus. Je dis seulement que ça me rendait très triste car nous nous étions mis d'accord avec d'autres gens, nous avions annoncé et réannoncé pendant si longtemps le tournage d'*Italia Mia.* Rossellini m'avait même donné un peu d'argent, et il m'avait promis bien mieux dès que je serais revenu de Luzzara.

Sur ce coup de fil *Italia Mia* de Rossellini et Zavattini fut enterré pour toujours.

Pour conclure

— *Que pensez-vous des rumeurs qu'engendra cette rupture ?*

— Selon les bruits qui couraient, Rossellini avait déjà commencé en décembre 52 à mettre sur pied un film semblable à mon *Italia Mia* à moi, et il en avait parlé à plusieurs jeunes réalisateurs. Comme il allait tourner *Voyage en Italie* il voulait que quelqu'un d'autre tourne le film qu'il superviserait. Certains d'entre eux virent la ressemblance avec *Italia Mia* et refusèrent. J'écrivis ensuite à Rossellini pour l'informer de ces bruits en lui assurant que pour ma part je ne pouvais y croire, d'autant que l'on disait également que le film serait de pure propagande communiste. J'ai le plaisir de dire ici que, par Alfredo Guarini, Rossellini me fit dire qu'il rejetait avec mépris jusqu'à la pensée d'une pareille entreprise. Je suis heureux de ce qu'il m'ait répondu de façon aussi catégorique.

— *Comment comptez-vous tourner* Italia Mia?

Après cette mauvaise nouvelle, je pensai tout de suite à travailler avec de jeunes réalisateurs. J'en parlais à Luigi Chiarini, Michele Gandin et Cito Maselli. J'espérais commencer le film au printemps, en avril 53. Nous partirions de la mer, entrerions en Italie en compagnie des premières hirondelles, nous nous arrêterions un moment à la première petite commune rencontrée. Tout à fait la démarche prévue au départ. Et nous serions remontés jusqu'à la frontière autrichienne.

Je commençais à chercher un producteur. Je n'en ai pas encore trouvé mais je crois que j'y arriverai. En attendant je vais continuer à bavarder avec mes amis pour approfondir mon idée.

— *Doit-on inclure* Italia Mia *dans le mouvement néo-réaliste ?*

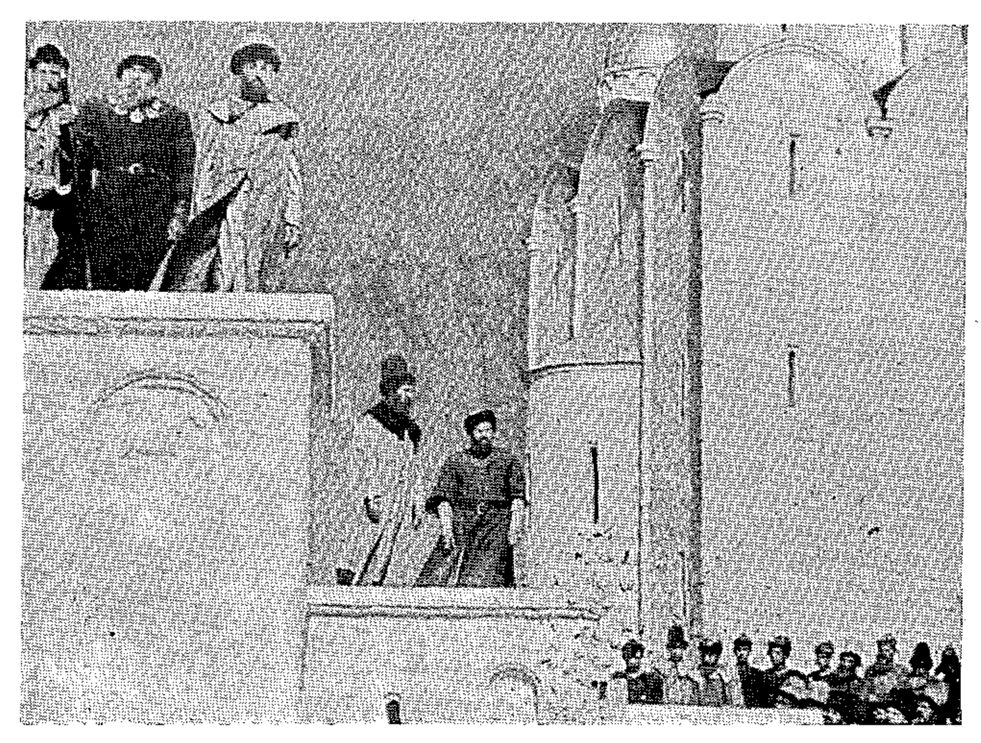
— Bien sûr que oui. Je ne l'ai jamais considéré autrement. Je sais, nous savons tous, qu'il est possible de faire des films dans beaucoup d'autres genres et même de beaux films. Mais j'aimerais, je voudrais en profiter, pour vous dire qu'aujourd'hui le besoin du cinéma néo-réaliste est un besoin urgent. Il nous faut absolument savoir, voir la sincérité, la santé qui est dans la vie. Il faut montrer notre affection pour tout ce qui fait partie de l'Italie et de son peuple. *Italia Mia* n'est qu'un exemple d'événements qu'on ne peut connaître en étudiant des livres. *Italia Mia* doit pouvoir permettre de faire avec la caméra un travail d'imagination qui soit vraiment authentique.

— *Croyez-vous qu'*Italia Mia *soit fondamentalement pessimiste ou optimiste ?*

— Je voudrais mettre les points sur les i. C'est devenu une habitude que d'associer mon nom à la description de la misère. Dans la mesure où il y a un rapport avec *Italia Mia,* je crois que le portrait de l'Italie est assez complexe ; étant donné que le film n'est pas encore, il serait certainement prématuré de dire si les tonalités sombres domineront ou si ce seront d'autres plus claires. Ce n'est assurément pas mon intention de montrer les Italiens tels qu'ils apparaissent le dimanche. Ce serait alors un film faux. Toutefois le film sera fondamentalement optimiste, car la vie elle-même, la poursuite de son cours, ses actes, autrement dit son génie, sont optimistes.

Cesare ZAVATTINI.

(Traduit de l'anglais par Luc MOULLET — by courtesy of FILM BOOK.)



Alexandre Newsky.

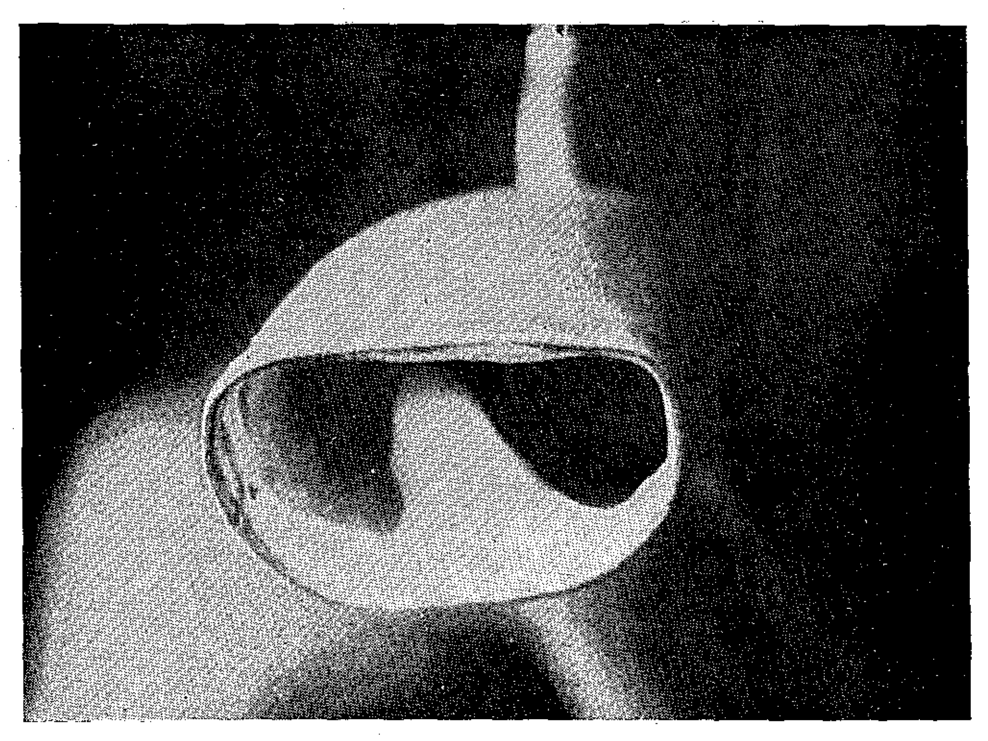
LES SECRETS D'EISENSTEIN

III. - PETIT INTERMÈDE SUR LA COULEUR

par Jean Domarchi

Il ne me semble pas superflu avant de poursuivre cette étude de résumer les conclusions auxquelles j'avais abouti précédemment. Les théories d'Eisenstein sont suffisamment complexes pour légitimer un supplément d'explication. On me pardonnera donc de mettre les points sur les i.

S'il est bien vrai que le matérialisme dialectique est une conception du monde qui prétend rendre compte de tous les aspects de l'activité humaine le cinéma est, en tant qu'activité artistique, justiciable d'une interprétation dialectique. Si le mot de dialectique n'est pas une simple clause de style nous dirons donc que le cinéma se définit *dialectiquement* par le montage car si chaque plan envisagé isolément reproduit symboliquement les conflits de la vie réelle d'une manière fragmentaire et morcelée, le montage conserve et supprime cette fragmentation et ce morcellement dans une unité dynamique esthétiquement supérieure qui est *le film*. Mais quand Eisenstein parle de montage il est bien entendu qu'il ne parle pas du montage traditionnel ou

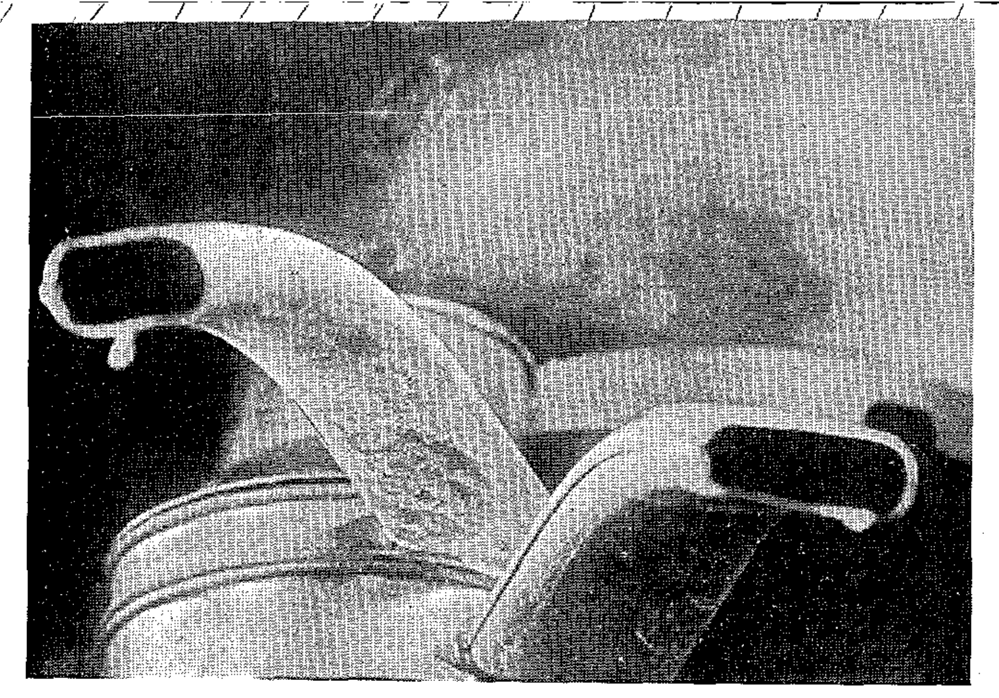


La Ligne Générale.

logique mais d'autres types de montages créateurs d'une signification esthétique radicalement nouvelle. Il s'agit en effet pour lui d'affirmer l'autonomie de chaque plan et de supprimer (ou d'absorber) cette autonomie dans une succession ou un mouvement, affecté d'un indice émotionnel, affectif ou intellectuel *absolument nouveau.*

Eisenstein est tellement convaincu de la validité et de la correction de sa méthode qu'il ne se donne même pas la peine, sauf erreur, de critiquer le principe cher au cinéma moderne de la caméra mobile. Peut-être que ce silence sous-entend que les mouvements d'appareil, ayant un caractère purement *analytique* et *descriptif* sont antidialectiques par essence puisque la dialectique dans laquelle l'infinité de l'objet s'exprime comme identité dans la différence est *synthétique* par définition même.

En un sens donc Eisenstein rejoint l'art moderne qui refuse l'abstraction du réalisme *classique* pour rechercher un réalisme *absolu* lequel prétend s'annexer *l'objet* en totalité. J'ai cité comme exemple la peinture moderne qui refuse le réalisme de la soumission aux apparences (celui du volume, de l'espace, de la ligne, de la couleur) au profit du réalisme de la création qui détruit l'espace, le volume, la ligne et la couleur traditionnels pour leur substituer un univers symbolique librement conçu par l'artiste. Cet univers qui semble tourner le dos aux évidences de la perception unifie la diversité sensible dans des constructions dont la légitimité est purement esthétique. Il ne s'agit plus de concurrencer la nature comme Balzac voulait concurrencer le code civil, il s'agit de se *substituer* à elle et de créer à côté du monde réel une infinité de mondes *possibles* lesquels expriment justement l'infinité de la nature. C'est en ce sens que l'on peut parler du *naturalisme* de Picasso ou de Paul Klee. Pour l'un comme pour l'autre il s'agit, nonobstant les différences de méthode, de dévoiler l'invisible soit comme Picasso en détruisant le visible soit comme Klee en créant, *ab*

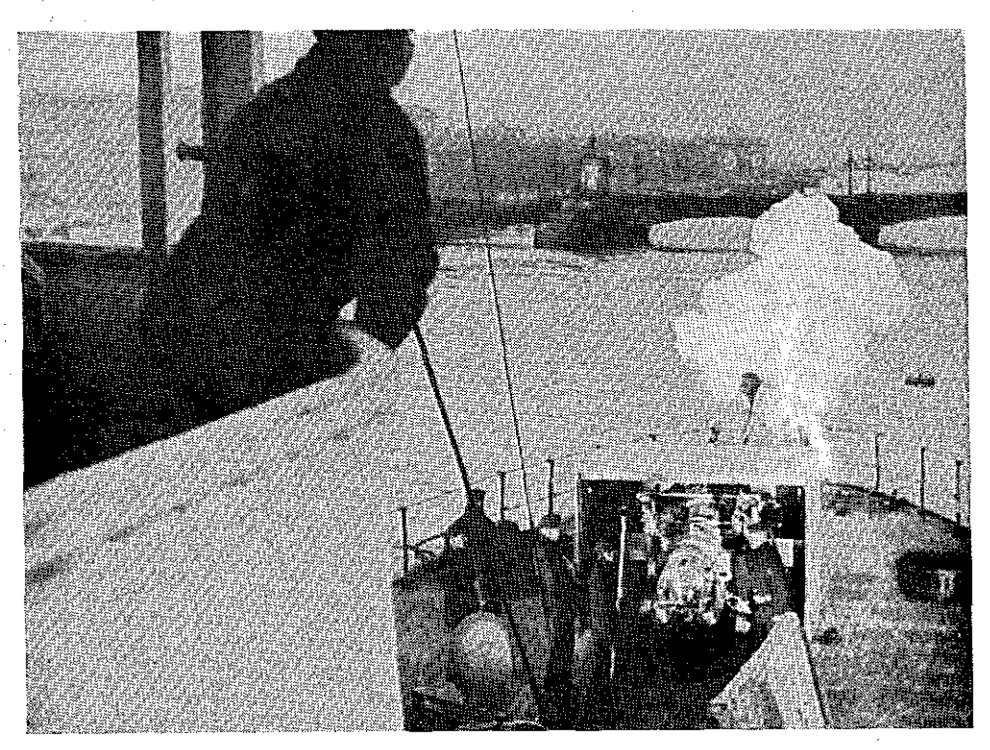


La Ligne Générale.

ovo, ce qui pourrait être si l'on se plaçait non pas dans une perspective anthropologique mais dans une perspective *cosmique*. Les impressionnistes avaient détruit les apparences par la division des tons, Cézanne avait retrouvé les formes-mères (le cylindre, le cône, le cercle) constitutives de ces apparences, les Fauves l'ivresse de la couleur pure qui pouvait sauvegarder un semblant d'unité à travers la décevante diversité des sensations, les Cubistes avaient détruit l'espace de la perception au profit d'un espace pluri-dimensionnel. Toutes ces expériences visaient à créer un ordre esthétique *indépendant* de l'ordre naturel des choses. Il fallait se délivrer de l'esclavage des sens et constituer un univers artistique parfaitement autonome dans lequel le peintre était souverain absolu. Toutefois cela ne signifiait pas qu'on s'écartait du réalisme. Bien au contraire, le réalisme absolu exclusif de tout parti pris *supprimait* ce réalisme simpliste au profit d'une création qui rivalisait avec la nature, dans l'infinie diversité de ses manifestations. Or il ne s'agissait pas de reproduire servilement la nature, il s'agissait de rivaliser avec elle dans la richesse de l'invention.

Ces tentatives audacieuses révélaient toutefois leurs limites dans la mesure où elles risquaient d'aboutir à une gratuité anarchique dépourvue de toute nécessité. *L'abstraction de certains non figuratifs, à la différence de l'abstraction du classicisme* (disons de Raphaël à Courbet) *réside précisément dans cette gratuité que ne dicte aucune exigence profonde.* Il y a à ce moment régression dans le formalisme, c'est-à-dire divorce avec tout contenu quel qu'il soit.

Il serait injuste de prétendre que la tentative d'Eisenstein de résoudre les problèmes du cinéma par le montage aboutisse au formalisme ainsi entendu. Mais paradoxalement il n'a pas évité un type de formalisme dans la mesure où au nom de la théorie du conflit *il renonçait à l'arsenal des formes que lui fournissait la caméra mobile*. Qui l'empêchait de *réinterpréter dialectiquement* les innovations nées de l'emploi de la caméra mobile ? Welles et Resnais n'ont-ils pas montré que les plans dynamiques ne sont pas exclusifs d'un montage spécifique semblable au montage intellectuel d'Eisenstein. Et Stevens, Ray ou Aldrich ? Des situations conflictuelles de nature dramatique ou esthétique peuvent être *majorées* par l'emploi systématique des travellings et des panoramiques. La combinaison des plans fixes et des plans mobiles, des plans longs et des plans très brefs (un plan-séquence combiné avec des flashes) peut produire les mêmes résultats que la simple juxtaposition de plans fixes. En quoi le raccord dans le mouvement est-il incompatible avec la dialectique filmique ? Il ne s'agit pas en d'autres termes de compromettre la dialectique avec



Le Cuirassé Potemkine.

une technique de prise de vues et de décréter *a silentio* son incompatibilité avec une autre. Il s'agit d'intégrer les progrès du cinéma dans un mouvement dialectique plus large. Supposons que je veuille retracer au cinéma l'échec du mouvement spartakiste et de la révolution allemande des années 1919-1920. Irais-je me priver de l'écran large et de la grande grue si je respecte l'inspiration profonde de l'auteur d'*Alexandre Newsky* à savoir faire après tournage un montage intellectuel ? Il est aventuré en d'autres termes, d'associer le plan fixe au montage de sorte que tout en ayant formulé une théorie du montage Eisenstein ne démontre pas le moins du monde l'incompatibilité du montage et des mouvements d'appareil.

Murnau me paraît une parfaite *démonstration* de ce que je viens d'avancer. Si *Nosfératu* en effet est fondé uniquement sur l'emploi des diverses modalités du plan fixe le mouvement étant assuré par l'ingéniosité folle de chaque cadrage, *Le Dernier des hommes* est en revanche axé autour des mouvements d'appareil (cf la séquence du rêve) et dans un cas comme dans l'autre le résultat est aussi efficace. Pas d'exclusivisme sans pour autant verser dans l'éclectisme et dans l'*empirisme*.

Ces considérations nous permettent, je pense, de mieux assurer les ambitions d'Eisenstein. Il a moins recherché dans ses films une synthèse de tous les arts par le cinéma que la conquête d'un univers esthétique original fondé sur une réflexion *théorique préalable* qui ne retient de l'histoire de l'art que les éléments susceptibles d'illustrer et d'approfondir la notion dialectique de conflit qui est au centre même de cet univers. Il existe pour lui une raison artistique qui s'incarne au cours des siècles dans des œuvres qui expriment parfaitement la nature conflictuelle de toute création véritablement esthétique.

L'examen des vues d'Einsenstein sur *la couleur confirme ce point de vue*, encore

que les conclusions auxquelles aboutit l'auteur d'*Alexandre Newsky* paraissent assez décevantes. Il n'existe pas selon lui de « loi universellement valable » définissant une relation univoque entre les couleurs et les sons et entre les couleurs et les états psychiques. C'est à l'artiste de décider quelles couleurs et quels sons correspondent le mieux aux émotions et aux sensations qu'il entend faire communiquer au spectateur. Donc pas de règle préétablie, simplement le discernement, le flair permettront seuls de décider du choix de l'artiste.

Tout cela est assez banal. Il est bien évident qu'il n'existe aucune formule qui permette de décider *a priori* d'un système de *correspondance* entre sons et couleurs. Le « montage chromophonique » qui lie chaque son à son correspondant coloré laisse à l'artiste une marge considérable d'appréciation. Tout ce que l'on peut dire d'assuré (et la lecture de *Synchronisation of senses* le confirme) c'est que chaque artiste a son système propre de correspondances. El Greco, Rimbaud, Rimsky-Korsakoff pour reprendre les exemples même d'Eisenstein ont eu clairement conscience des liens mystérieux qui unissent la musique à la peinture, le son à la couleur et ont élaboré une série de correspondances valables pour eux seuls. Si Eisenstein attache tant d'importance à cette théorie des correspondances chantée par Baudelaire c'est qu'elle constitue une des pièces maîtresses de sa dialectique artistique. Il insiste beaucoup en effet sur la signification symbolique des couleurs. Les couleurs jouent sans doute un rôle narratif, ou dramatique mais leur fonction essentielle est *symbolique*. Cette valeur symbolique est double, à la fois positive et négative. Le jaune par exemple est la couleur de l'amour conjugal ou de l'adultère, de la fidélité et de la trahison. Le vert symbolise à la fois la vie et la mort. Eisenstein a lui-même utilisé le blanc et le noir dans des sens absolument antithétiques dans la *Ligne Générale* et *Alexandre Newsky*. Dans la *Ligne Générale*, le noir a une signification négative : il représente



Le Cuirassé Potemkine.

les forces réactionnaires et criminelles du passé, le blanc exprimant au contraire la joie, la vie et l'avenir. Dans *Newsky* c'est l'inverse : le blanc des tuniques des chevaliers teutons symbolise la cruauté, l'oppression et la mort, tandis que le noir est au service du patriotisme et de l'héroïsme de l'armée russe. Dans la mesure où comme Eisenstein entend le démontrer à grand renfort d'arguments dans *Colour and Meaning* (1), chaque couleur a une signification contradictoire, elle confirme donc le contenu « conflictuel » de l'œuvre d'art. Eisenstein aurait d'ailleurs pu renforcer sa thèse en invoquant à côté de l'exemple de Van Gogh ou de la « théorie des couleurs » de Goethe ou encore des écrits de Whitman et d'H. Melville, l'histoire du clair-obscur du XVI[e] siècle (avec Cambiaso et Raphaël) jusqu'à Vermeer. Les valeurs claires et les valeurs sombres n'ont pas simplement pour le Caravage comme pour Rembrandt une signification dramatique mais surtout un rôle métaphysique et symbolique. C'est de leur lutte à l'intérieur du cadre que naît la tension artistique que le peintre entend communiquer. Et cette émotion n'est si élevée que parce que ces grands peintres servent une idée, une pensée. C'est l'idéal franciscain chez le Caravage, l'idéal calviniste chez Rembrandt traduits dans un cas comme dans l'autre dynamiquement, c'est-à-dire conflictuellement. La richesse infinie de leur œuvre vient de ce que la couleur remplit la totalité de ses fonctions sans qu'aucune nuise à l'autre. Elle est non seulement génératrice du plaisir sensuel mais joue le rôle narratif et dramatique qui lui est dévolu. De surcroît, car dans l'esprit du peintre elle est avant tout au service d'une idée et non d'un événement. Elle est réaliste au sens où ce qu'il s'agit de décrire est moins ce qui s'est passé que le *sens* caché de ce qui s'est passé (2). C'est un réalisme abstrait mais qui recèle déjà tout ce qui permettra aux peintres futurs de le dépasser.

On peut donc à la lumière de l'important article dont nous venons de résumer les thèmes essentiels corriger légèrement les conclusions auxquelles Eisenstein est arrivé. S'il est vrai que le synchronisme entre couleur et son d'une part et couleur et émotion d'autre part doit être laissé à la libre disposition du metteur en scène il est bien vrai que son choix n'a rien d'arbitraire. Chez Eisenstein en tout cas il doit être commandé par un parti pris *dialectique*. Les rapports entre les couleurs ne sont pas simplement déterminés par le principe du contraste simultané mais par un principe qui unifie à la fois la forme et le contenu. La notion de conflit est précisément à la fois esthétique et dramatique et puisque les scénarios d'Eisenstein retracent des luttes, des oppositions inéluctables, il faut que le symbolisme des couleurs traduise ces oppositions avec toute la plénitude requise. On pourrait parler à ce moment d'un *manichéisme formel* qui reproduirait les tensions de l'histoire réelle.

Il serait donc aventuré de prétendre que le symbolisme eisensteinien de la couleur soit étranger à sa conception dialectique de la vie et de l'histoire. Bien au contraire il faut admirer avec quelle dextérité Eisenstein a utilisé les découvertes faites avant lui dans le domaine de la couleur à des fins qui lui sont propres et qui étaient bien étrangères à l'esprit d'un Gœthe ou d'un Rembrandt. On pourrait parler sans exagération aucune d'une *malice de la raison esthétique* puisque Eisenstein capte à son profit une tradition esthétique d'inspiration occultiste et théosophique pour lui donner un contenu révolutionnaire. Comme les grands classiques Eisenstein prend son bien où il le trouve ; il reprend à son compte, en lui conférant un sens radicalement nouveau, un des thèmes les plus profonds de l'esthétique occidentale et ce faisant, il opère une révolution. Car être révolutionnaire ce n'est pas recréer un monde ex-nihilo, mais bien utiliser une tradition dans une perspective qui en dévoile le sens véritable. Le symbolisme des couleurs se dé-sacralise au profit d'une vision absolument profane du monde et comme nous le verrons la séquence en couleurs d'*Ivan* en apporte une preuve magistrale.

Jean DOMARCHI.

(A suivre.)

(1) In the Film Sense, passim.
(2) Cf les Pélerins d'Emmaüs,(de Rembrandt.

SUR UN ART IGNORÉ

par Michel Mourlet

Encore que la ligne de conduite des *Cahiers* soit moins rigoureuse qu'on a pu parfois le croire, ce texte ne la recoupe évidemment qu'en quelques points. Toute opinion extrême étant cependant respectable, nous tenons à soumettre celle-ci au lecteur, sans autres commentaires.

Il y a un malentendu sur le cinéma. J'entends : au cœur même de l'élite qui fait profession d'élaborer ou de comprendre l'art. Une extrême confusion préside à ses jugements et à ses travaux. Un manque d'ouverture incline les uns à considérer le cinéma comme un divertissement mineur qu'on délaisse rapidement pour revenir aux choses sérieuses, telles que la littérature. Un défaut d'exigence incite les autres à peupler leur panthéon en cinquante ans d'une centaine de génies, et à découvrir une œuvre importante par semaine. Ceux-là sont les plus dangereux, car l'espèce des premiers s'éteindrait d'elle-même sous le poids du temps et de l'évidence, si elle ne se trouvait fortifiée par le peu de sérieux des seconds. Et parmi ces derniers la discorde n'est pas moins vive. Ne sachant guère ce qu'ils y cherchent, comment persuaderaient-ils d'aimer le cinéma ? Alors que les arts millénaires disposent d'un thermomètre peu à peu mis au point par les consommateurs actifs, minorité qui finit par imposer son goût à la passivité de la plupart — d'où un accord statistique sur les fins et leur réalisation — le spectateur de cinéma est livré à lui-même, jeté nu sur son fauteuil, vierge d'habitudes et de lois. Il lui faut parcourir chaque fois tout le chemin, réinventer les tables de valeurs, tandis que l'Amateur de Musique ou de Poèmes, délivré par les siècles du souci de juger, se laisse aller de confiance à son plaisir. Il n'est plus porté par la culture à une révérence dont le temps a fixé le protocole, cette culture au contraire entrave sa compréhension d'un art qui pour posséder ses ressources propres doit nécessairement ne pas relever des mêmes critères intérieurs (1) *que ceux dont elle nous donne le modèle. Le spectateur de cinéma tire de lui-même exigence et lucidité, il se forme et mûrit seul au contact des œuvres ; pas de tricherie possible. Le cinéma est un puissant révélateur. D'où la mêlée et le vacarme qui étonnent parfois chez les habitués des salles obscures, où le passif et l'actif divisés en mille partis contradictoires ont même puissance de voix. Comme néanmoins des lignes de partage se dessinent, une majorité l'emporte, et c'est naturellement celle de l'immobilité la plus myope.*

On se propose d'esquisser ici une analyse de la res cinematographica *considérée dans son être et sous les préjugés qui la masquent. Le cinéma naît à peine, il se cherche et nous le cherchons, il prend lentement conscience de lui-même à travers ses avatars. Cet art est celui qui exige le plus de disponibilités, de souplesse, celui dont le dieu adoré la veille doit pouvoir être renié le lendemain. Imaginons le spectateur idéal au bord de l'écran, monstre d'innocence et de rigueur...*

---

(1) Il ne s'agit évidemment pas des critères de finalité, transcendants à l'œuvre et communs à toute forme d'art.

Le cinéma commence avec le parlant.

Il peut paraître singulier et même contraire aux propositions précédentes qu'à propos de cet art adolescent et d'évolution accélérée on vienne à parler d' « essence ». Il semblerait que devant les figures successives qu'il revêt, on dût se borner à l'attendre, sans chercher à le définir. Cependant, était-il interdit de penser que de ses prémices on était en droit de dégager certaines implications permanentes, puisque contenues dans le mode de l'appréhension cinématographique du réel ? De fait, ces implications apparaissent et disparaissent comme un fil dans la trame historique du cinéma, séparant l'ivraie du bon grain, mettant en pleine lumière les formes aberrantes et les structures essentielles.

L'art avait toujours été une mise en scène du monde, c'est-à-dire une chance donnée à la réalité contingente et inachevée de s'accomplir à coup sûr *selon les désirs de l'homme. Mais ce monde ne pouvait être saisi que par un moyen terme, il fallait le recréer en une matière indirecte, le transposer, procéder par allusions et conventions, dans l'impossibilité d'une possession immédiate. Langage, toile et couleurs, marbre, sonorités, conventions théâtrales, étaient le lieu de l'alchimie où le monde échangeait sa forme contre sa vérité. Dans ces conditions, l'œuvre se mesurait en valeur absolue indépendamment de sa technique, le renouvellement de celle-ci n'entraînant pas un progrès, mais la simple exploration d'un domaine nouveau. Autrement dit, l'art créant sa propre matière n'était pas susceptible de perfectionnement, et les œuvres les plus primitives, par définition, égalaient les plus raffinées.*

Or, à la fin du XIX[e] siècle, un événement considérable vint bouleverser ces données. Le moyen de capter la réalité directement, sans médiation, sans ces conventions dont Valéry avait bien compris la nécessité quand il s'agit de recréer par les forces de l'homme, fut découvert. Un œil de verre et une mémoire de bromure d'argent donnèrent à l'artiste la possibilité de recréer le monde à partir de ce qu'il est, donc de fournir à la beauté les armes les plus aiguës du vrai.

Le principe du cinéma comme mode d'appréhension est fondé sur l'enregistrement passif des déformations de l'espace. Une idée qui a eu cours naguère voulait que le cinéma pur fût muet, que le seul jeu des images rendît compte de cet art que l'on prenait pour une sorte de peinture mobile. C'était ne pas voir deux choses : la première, que le son est une implication nécessaire des prémices visuelles du cinéma ; la seconde, que le langage métaphorique des images muettes correspondait à l'obligation de parler en l'absence du son, et non pas à une finalité interne. Que bien au contraire une telle déformation des apparences trahît la vocation originelle de la caméra, c'est ce qu'on éprouve aujourd'hui au spectacle des grimaces et de la gesticulation de ces fantômes, et des surimpressions, des truquages qui conduisaient le septième art sur les voies d'un onirisme de pacotille, sans commune mesure avec la révélation déchirante dont il a le pouvoir.

Prétendre que le son est une conséquence prévisible de L'Arrivée d'un Train en gare de La Ciotat *n'est pas un paradoxe* (1). *L'enregistrement des apparences visuelles devait créer le besoin d'une appréhension complète du réel, par le mouvement de sa dialectique avec le monde : allant vers les formes sensibles, il était ressenti dans sa coupure de l'univers sonore comme arrêté en chemin, incomplet, en devenir vers un*

---

(1) Ce paragraphe que je croyais devoir défendre de la sorte était écrit quand j'en trouvai la meilleure justification dans un article d'André Bazin, recueilli dans **Qu'est-ce que le cinéma ?** et intitulé **Le Mythe du Cinéma Total.** Citons : « Tout me semble se passer comme si l'on devait renverser ici la causalité historique qui va de *l'infrastructure économique aux superstructures* idéologiques et considérer les découvertes techniques fondamentales comme des accidents heureux et favorables, mais essentiellement seconds par rapport à l'idée préalable des inventeurs. Le cinéma est un phénomène idéaliste. L'idée que les hommes s'en sont faite existait tout armée dans leur cerveau, comme au ciel platonicien, et ce qui nous frappe c'est bien plutôt la résistance tenace de la matière à l'idée, que les suggestions de la technique à l'imagination du chercheur. » Et plus loin : « *Si les origines d'un art* laissent apercevoir quelque chose de son essence, il est permis de considérer les cinémas muet et parlant comme les étapes d'un développement technique qui réalise peu à peu le mythe originel des chercheurs. On comprend, dans cette perspective, qu'il soit absurde de tenir le cinéma muet pour une sorte de perfection primitive dont s'éloignerait de plus en plus le réalisme du son et de la couleur. »



Ann Todd et Leo McKern dans *Time Without Pity*, de Joseph Losey.

accomplissement qui s'emparerait de toutes formes. Cependant que les techniciens cherchaient le procédé qui ferait du cinéma ce qu'il tendait à être, les cinéastes essayaient de suppléer à son mutisme de deux manières très différentes. La première, en orientant l'image vers la signification purement plastique, ce qui aboutit au monstrueux hybride d'un art d'appréhension objective de l'apparence voué à l'enregistrement du faux (1) *(hybride dont le « caligarisme » est la manifestation la plus typique et la plus insupportable) : ce faisant, le cinéma perdait son extraordinaire originalité pour se mettre à la traine des arts dont la matière n'est pas le monde mais la métaphore du monde. La seconde, en hachant le déroulement des images d'intertitres, comme Griffith ou Stroheim. Remarquons que cette dernière solution préservait la franchise essentielle de notre art : un film de Griffith n'est pas du cinéma qui a trahi le cinéma, c'est du cinéma auquel il manque la parole, du cinéma attentif à son être et placé sur la voie centrale de son devenir. De cette voie qui passe par Griffith, Stroheim, Murnau, divergent nous l'avons vu de multiples voies de garage, plastique picturale, truquages surréalistes, expressionnisme allemand, et tous ces films égrotants, dits « d'avant-garde » ou « expérimentaux », qui sont le dernier sursaut d'une esthétique minée par sa contradiction interne.*

Ainsi, un art dont la singularité est d'être fondé sur la technique au sens mécanique du mot se trouve de ce fait susceptible de progrès, notion incompatible avec la conception traditionnelle de l'art. Son premier principe, l'œil enregistreur, indique sa vocation de placer l'homme devant le monde, et par conséquent son accomplissement idéal, qui est d'être doué de sens aussi subtils que les sens humains (2). *Moins ces sens sont affinés, plus*

(1) Cf. La définition de Valéry, contemporaine de cette époque : « Le cinéma est l'art de faire du faux avec du vrai. »

(2) Importance de la photographie : de sa qualité dépendent pour une part la sensation du volume spatial, le grain de la lumière, les jeux ténus de l'épiderme.

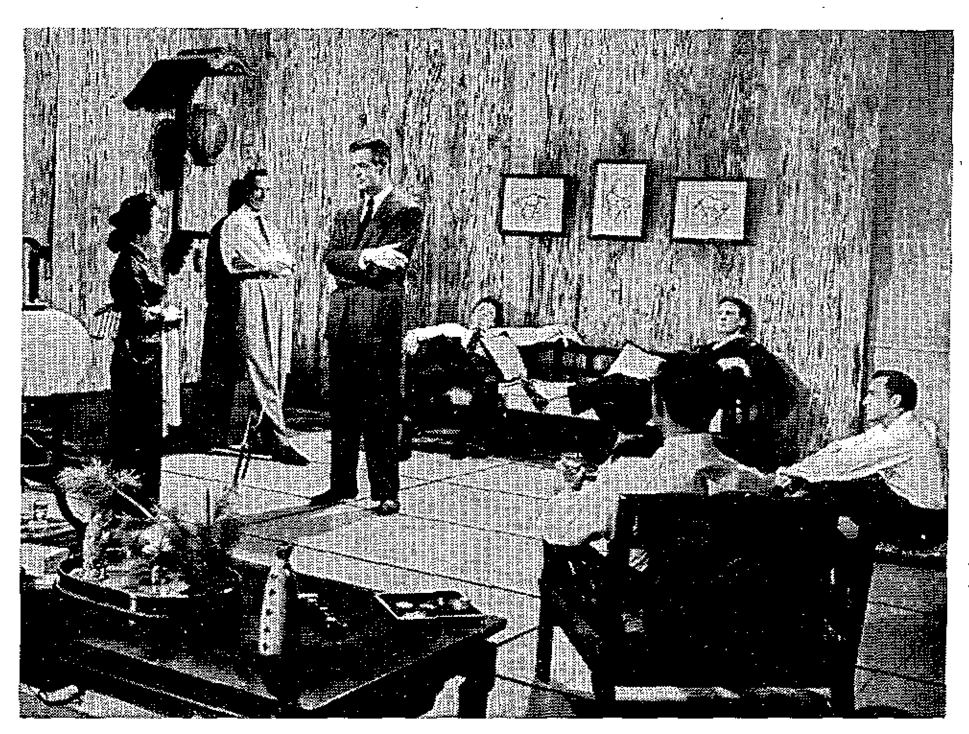
l'œuvre donne une sensation d'inachèvement et de malaise. Il faut oser dire que le cinéma commence avec le parlant. Ce qu'on a coutume d'appeler les chefs-d'œuvre du muet ne sont que les étapes d'un défrichement ; il s'agit de les replacer dans leur perspective balbutiante, approximative, quel qu'ait été le génie de leurs auteurs. Ce génie n'est pas en cause, mais les moyens à son service. Imaginons les Tournesols de Van Gogh dessinés à la craie, ou Mozart devant son tam-tam. Et même, les tournesols à la craie s'accommoderaient de ce postulat, le tourneraient à leur avantage ; Mozart inventerait un langage en frappant sur la peau tendue. Mais il n'y a pas de langage à inventer avec l'œil irréfutable, pas de conventions à établir au départ : si je plante ma caméra dans un coin et que les acteurs viennent à tour de rôle déclamer devant elle avec des gestes de théâtre, je ne fais pas « du cinéma », je transforme le spectateur en un paralytique auquel une troupe de patronage vient donner représentation. Je ne le mets pas en prise directe sur le monde, je lui offre ce que le théâtre lui offrait déjà, mais en en ôtant la motivation, le rituel, pour ne laisser que le résultat et de ce fait lui restituer son artifice, comme si ma caméra s'était arrêtée devant la scène afin de la considérer du dehors. *En effet le spectateur ressent confusément que cet œil glacé, posé sur ces formes, les objective, les dépouille de leur valeur de langage, met à nu leur mensonge qui ne procède plus d'une communication métaphorique puisque la complicité est rompue entre le regard et l'objet. En d'autres termes, toute déformation de la réalité à des fins d'expression, condition des arts traditionnels, par le fait qu'elle arrive au spectateur de cinéma à travers l'objectivité de la caméra, se révèle comme mensonge. La pancarte élizabéthaine où est inscrit le mot « Forêt », sur la scène est la meilleure image de la forêt. Cette même pancarte, filmée, ne sera que pancarte et absence évidente de forêt. C'est que le lieu idéal n'est pas proposé directement au regard prévenu, il l'est par le moyen d'un regard intermédiaire dont l'innocence et l'insensibilité corrodent au passage sa volonté d'expression. L'hérésie qui a le plus nui à l'épanouissement du cinéma a été de le tenir pour un simple jeu d'images susceptible de toutes les combinaisons possibles (exemple : les surimpressions), en oubliant le point de départ de ces images : un regard sur le monde sensible. De cet oubli résulte presque entièrement le caractère caduc d'une grande partie de la production d'avant guerre. Chaque fois qu'une combinaison entre en conflit avec sa condition originelle (ainsi le vent qui souffle du miroir dans* L'Age d'Or), *l'immense pouvoir de crédibilité de la photographie se retourne contre lui-même pour dénoncer l'invraisemblable, multiplié par l'apparence du vrai. Ce qui pourrait être poésie dans les mots, parce que le langage est apte à refléter les combinaisons illimitées de l'esprit, n'est que truquage dans les limites du regard. Remarquons que le cinéma laisse derrière lui les « cinéphiles » et ne se permet plus telles monstruosités que vénèrent encore les amateurs. Il y aurait une analyse à faire, laquelle excéderait le propos de cette étude, des excroissances qui ont étouffé un certain moment un art enivré de lui-même et croyant explorer ses ressources alors qu'il se détachait de sa vérité profonde. Ainsi les essais de caméra subjective qui, en introduisant de force le spectateur dans le spectacle, lui proposent un double qu'il ne reconnaît pas.*

La prise de conscience progressive de sa nature propre, ajoutée à sa faculté de perfectionnement technique dans la franchise et l'adéquation au réel, entraîne une conséquence irritante : à mesure que le cinéma progresse, ses anciennes œuvres se démonétisent au profit des nouvelles. Il y a dans le public de cinéma une superstition des vieux chefs-d'œuvre qui s'explique de différentes façons. La première, par sentimentalité : on aura peine à renier ses premières et enthousiasmantes découvertes, même si le charme s'est enfui devant l'approfondissement de la connaissance et la maturité du goût. Une autre raison de cette superstition est qu'en dépit de l'évidence on n'admet pas la différence entre le cinéma et les autres arts, et l'on imagine un même rapport entre un film de la période d'enfance et un film adulte qu'entre une sculpture primitive et une sculpture de Houdon. Mais c'est ne pas voir que d'une part nous sommes en présence de deux âges de l'humanité, deux conceptions du monde s'exprimant avec des moyens invariables, tandis que de l'autre nous avons le même homme, d'abord paralysé, muet, atteint de troubles visuels, puis en possession de toutes ses facultés. Enfin, une troisième raison est que le cinéma muet offre plus de prestiges au néophyte, est plus facilement accessible par l'extériorité de

son esthétisme. On peut entendre, au cours de la projection de ces films de papier gaufré et d'ombres chinoises, dont un bon exemple est Marcel l'Herbier, des spectateurs soupirer après l'heureux temps d'un cinéma plein de merveilles pour les yeux. Il ne faut pas trop se moquer. Nous avons tous plus ou moins été ce spectateur à l'âme simple. L'inquiétant n'est pas de commencer par là mais d'y rester, stagnation où se complait la majeure partie des « cinéphiles », race étrange, moutonnière, docile aux modes, en divorce flagrant avec le cinéma dans la reconnaissance de sa pureté et ses approches du point de perfection.

Tout est dans la mise en scène.

Le rideau s'ouvre. La nuit se fait dans la salle. Un rectangle de lumière vibre à présent devant nous, bientôt envahi de gestes et de sons. Nous voici absorbés par cet espace et ce temps irréels. Plus ou moins absorbés. L'énergie mystérieuse qui supporte avec des bonheurs divers les remous d'ombre et de clarté et leur écume de bruits, s'appelle mise en scène. C'est sur elle que repose notre attention, elle qui organise un univers, elle qui couvre l'écran, elle, et rien d'autre. De même que le ruissellement des notes d'un morceau. De même que la coulée des mots d'un poème. De même que les accords ou dissonances de couleurs d'un tableau. A partir d'un sujet, d'une histoire, de « thèmes », et même du dernier état du script, comme à partir d'un prétexte ou d'un tremplin, voici le jaillissement d'un monde dont le moins qu'on puisse lui demander est qu'il ne rende pas vain l'effort qui l'a fait naître. La mise en place des acteurs et des objets, leurs déplacements à l'intérieur du cadre doivent tout exprimer, comme on le voit dans la perfection suprême des deux derniers films de Fritz Lang, Le Tigre du Bengale *et* Le Tombeau Hindou.



Robert Ryan, Robert Stack et Shirley Yamaguchi dans *Maison de Bambou*, de Samuel Fuller.

Documentaire ou Féerie?

L'art s'insère dans une faille. Toute activité est le produit d'un manque, le mouvement d'un déséquilibre vers l'équilibre. Le faire est un glissement ontologique vers la satisfaction immobile. Faire de l'art signifie construire avec l'existant un existant nouveau qui en quelque façon exorcice l'artiste. Quand Lénine prophétise que les peuples heureux n'auront plus d'arts, il entrevoit sous les nues de l'utopie une vérité, mais l'affaiblit dans une application qui ne rend compte que de sa part la plus superficielle. L'homme aura toujours besoin de l'art car l'enjeu dépasse de beaucoup la condition sociale : il y va du Moi le plus intime dans ses relations d'antagonisme et d'accord avec le Reste. L'art est la religion de la lucidité.

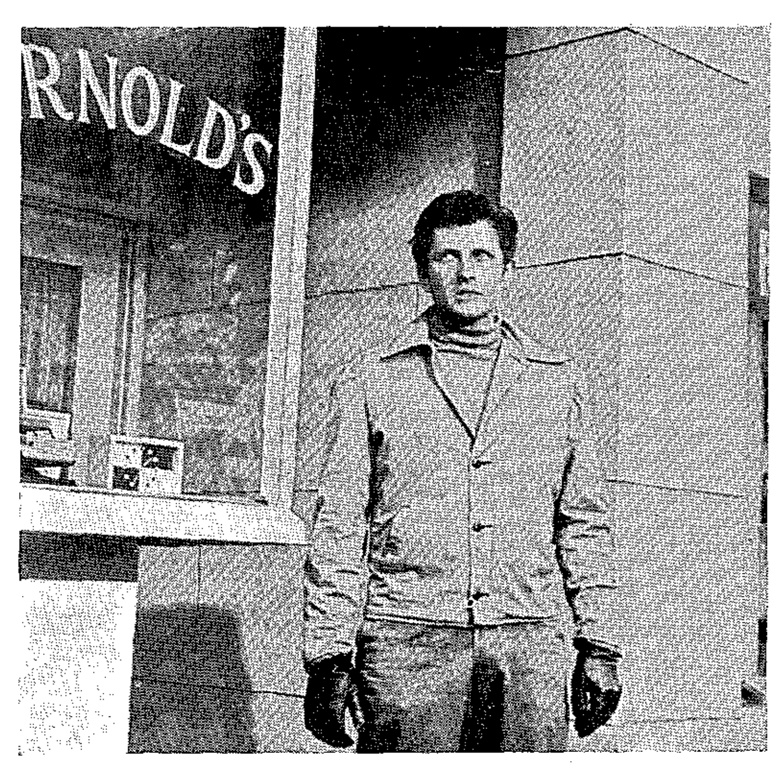
Recréer un monde qui à la fois exorcice l'artiste et exauce le spectateur, par une coïncidence de la volonté de puissance du premier et du désir d'ordre du second au sein de hantises communes, réconcilier, telle apparaît la fin de l'art en tant qu'acte destiné par son essence d'acte à combler un vide. A la question « Pourquoi y a-t-il de l'art ? » succède la question « Comment y a-t-il de l'art ? » Comment cette fin peut-elle être atteinte et le spectateur se sentir comblé ? Il y faut évidemment la substitution la plus totale possible de l'imaginaire au réel présent, une absorption de la conscience par le spectacle, une proximité au bord de l'identique, antithèse de la distanciation brechtienne qui ruine le pouvoir du spectacle pour restaurer le vide au cœur du spectateur.

L'artiste fait œuvre d'art pour se délivrer, pour apaiser ses contradictions, pour se plaire et pour séduire, pour s'oublier dans un monde où il cesse de « n'être pas au monde », pour « sortir de l'enfer ». Soit par une descente dans cet enfer pour en connaître le fond, se fasciner de ses excès en les parant des prestiges de l'angoisse et de l'effroi, prestiges en ce que les êtres qu'on y plonge nous proposent de l'homme une image incandescente qui nous projette hors de notre banalité- quotidienne, dans un univers où l'âme se dilate, se déchire et prend la mesure de ses possibles. Etreint par un nœud d'angoisse et d'exaltation, l'être est révélé à lui-même, projeté hors de soi vers un soi plus authentique dont la passion le comble et le justifie, l'égare en un vertige où il se reconquiert dans sa totalité. La contradiction portée à son point extrême se résout dans sa prise de conscience et sa contemplation, qui la hausse au sacré d'une nécessité, donc d'un acquiescement, d'un équilibre, d'une paix. C'est toute la vocation du tragique dans l'art. L'affrontement, la « crise » vise à une torsion de l'être sur soi, où le cercle complet étant parcouru, l'être se retrouve au départ dans sa nudité lumineuse et apaisée. — Soit par une négation de l'enfer, une émergence d'emblée dans le bonheur, la lumière, le calme, ou le mouvement de la joie. Que tout ce qui ne ressortit pas à cet ordre du sublime soit nul, inutile et sans intérêt, que tout art qui n'est pas exclusivement intime et passionnel, voué à l'excès, précieux, aristocratique, soit frivole et dérisoire, c'est à la fois une évidence de notre désir et une conséquence logique de la fonction existentielle de l'art.

Et pourtant, que le cinéma soit une sensibilité insensible, un regard impassible sur le monde, ce caractère a pu épaissir encore, s'il était besoin, le malentendu qui veut faire de l'art un reflet passif de l'intégrale réalité, alors que précisément cette activité est née du besoin de la réformer, de se réconcilier avec elle. Placer l'homme devant l'image d'un monde qu'il espérait exorcisé par le moyen de cette image (sinon, pas besoin d'image, le monde suffit) est le projet contradictoire du « réalisme » (1). Zavattini représente ce projet à son état d'absurdité explicite, le documentaire d'une médiocrité, 90 minutes pour rien, car ce n'était pas la peine de louer un fauteuil d'orchestre pour voir ce que la rue nous offrait avec le mérite d'être réel.

Mais inversement, toute image qui échappe à la réalité ne répond pas davantage au rôle défini par son existence même, en tant que cette existence est suscitée par un

(1) « Faire vrai » n'est pas une fin mais un moyen, le moyen de faire accepter la fin qui est la beauté. Une beauté qui n'est pas vraie n'est pas plus tolérable qu'une vérité qui n'est pas belle. Le cinéma cristallise et réalise toute la volonté de vérité diffuse dans les autres arts, il est en cela leur accomplissement. Mais il devient leur dérision s'il s'arrête à ce palier et fabrique par exemple du « reportage vécu »...



John Barrymore Jr. dans *While The City Sleeps* (*La Cinquième Victime*), de Fritz Lang.

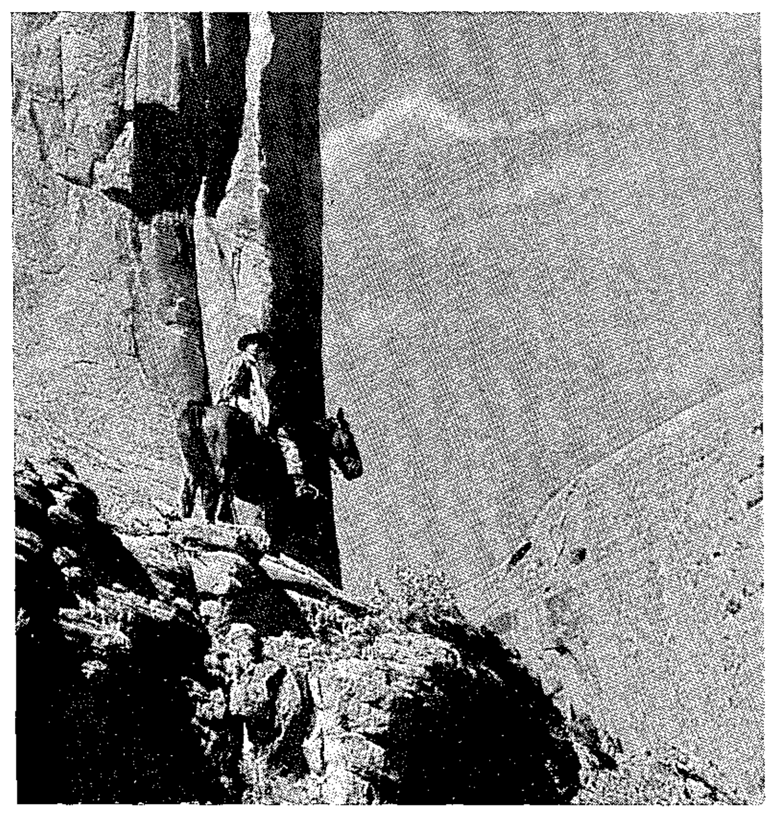
manque dans *la réalité, qui ne peut donc être pallié que par des objets afférents à celle-ci et s'intégrant à elle — envisagée, ni dans sa prolifération hasardeuse et banale, ni dans un gauchissement vers l'impossible ou le faux, mais dans ses* possibilités *d'équilibre entre le monde et l'homme. Ainsi les pléonasmes du réalisme tout aussi bien que les rêves des faux poètes forment-ils les deux fossés-limites entre lesquels toute activité esthétique doit être contenue sous peine de sombrer dans la sottise ou l'inutilité.*

L'essence du cinéma comme art n'est pas plus le documentaire que la féerie, si le documentaire se borne à restituer les apparences incontrôlées et si la féerie autorise le mensonge, le truquage et les artifices d'esthètes; mais c'est à la fois le documentaire et la féerie, s'il s'agit de la beauté imposée par l'évidence de l'œil irrécusable.

Vertiges et scintillements.

La substitution de ses possibles dilatés au resserrement de la banalité-quotidienne ouvre le spectateur à une plénitude qu'il s'agit de circonscrire en fonction des modalités particulières du cinéma.

Puisque le cinéma est un regard et une ouïe médiateurs entre le spectateur et les apparences, puisque l'organisation des apparences et sa saisie la plus efficace constituent la mise en scène, comment celle-ci sera-t-elle beauté, c'est-à-dire exorcisme de maléfices et chant ? La réponse est : par la sélection des apparences, le récit sur un rectangle blanc



Robert Mitchum dans *Pursued* (*La Vallée de la Peur*), de Raoul Walsh.

de certains mouvements privilégiés de l'univers. Autrement dit surtout, en ce qu'elles ont de plus intime, les actions et réactions d'un homme dans un décor. La proximité la plus aiguë du corps de l'acteur véhiculera les hantises et la volonté de séduction, engendrant une direction de gestes rares, un art de l'épiderme et des intonations de voix, un univers charnel — nocturne ou ensoleillé. Non pas une démonstration, un réquisitoire, le support sacrifié d'une opération superficielle de l'intellect, mais la ligne mélodique, avec ses crescendos, ses pauses, ses éclatements, des mouvements secrets de l'être, nous concernant au plus vif de nous-mêmes par les voies du péril et de l'exaltation. Le point d'accomplissement du cinéma, atteint en de rares instants par les grands d'entre les grands : Losey, Lang, Preminger et Cottafavi, consiste à dépouiller le spectateur de toute distance consciente pour le précipiter dans un état d'hypnose soutenu par une incantation de gestes, de regards, d'infimes mouvements du visage et du corps, d'inflexions vocales, au sein d'un univers d'objets étincelants, blessants ou bénéfiques, où l'on se perd pour se retrouver élargi, lucide et apaisé. La passion exclut l'indulgence. L'accès à cette mise en scène de vertiges et de scintillements qui s'ouvre à une liturgie où la contemplation d'un ordre cosmique est retrouvée, peut expliquer pourquoi quatre-vingt-quinze pour cent de la production cinématographique nous apparaissent inexistants, misérables et sans rapport avec le cinéma. Qu'après avoir connu de tels transports on en vienne à refuser tous les films qui ne visent pas à ce sublime, qui se bornent à poser de sordides problèmes ou à raconter dans une confusion des moyens et de la fin des histoires « avec des images », abandonnant au hasard ou à une répétition de procédés mécaniques ce qui doit être dominé par une intui-

tion du cœur et une précision dont la moindre défaillance rompt la courbe de fièvre, ne saurait étonner que ceux qui se satisfont de peu et qui, croyant défendre un art, en suggèrent l'idée la plus basse.

La Fascination.

L'absorption de la conscience par le spectacle se nomme fascination : impossibilité de s'arracher aux images, mouvement imperceptible vers l'écran de tout l'être tendu, abolition de soi dans les merveilles d'un univers où mourir même se situe à l'extrême du désir. Provoquer cette tension vers l'écran apparaît comme le projet fondamental du cinéaste. En l'occurrence le mouvement, domaine spécifique de notre art, doit s'alourdir d'un enjeu ou se parer d'une grâce tels qu'il empêche l'irruption de la conscience critique dans l'enchaînement des actes filmés. Recréant à chaque instant plus neuve notre attente, les métamorphoses continues du sensible dessinent dans l'espace l'épure d'une musique inéluctable et imprévue. A la limite, nous ne saurons plus rien de l'histoire qui se déroule devant nous, de son passé, de son avenir possible, dans une coïncidence absolue de notre temps avec le temps imaginaire, dans une présence absente à une sorte de schème abstrait qui est la beauté pure détachée des conditions qui la soutiennent. Ainsi dans certaines circonstances exceptionnelles de la vie sommes-nous en dehors de nous-mêmes, comme étrangers à notre action, entièrement requis par l'extérieur.



Jean-Roger Caussimon dans *Milady et les mousquetaires*, de Vittorio Cottafavi.

Le montage transparent.

Cette fascination a toujours été le but des cinéastes. Leurs divergences proviennent simplement des diverses conceptions qu'ils se font des moyens. Les théories qui ont eu cours naguère sur le montage en illustrent le souci. Il s'agissait d'imprimer à la succession des images un rythme analogue au rythme musical, de façon à soumettre la conscience spectatrice à une architecture déterminée, lui imposant des lignes de force, des repères qui substituassent une nécessité interne au hasard. Les premières recherches de Gance, celles d'Eisenstein, ou la polyvision qui est un montage spatial perpendiculaire à un montage temporel, traduisent cette préoccupation d'augmenter l'efficacité du plan par sa disposition dans un organisme calculé, comme les notes d'une mélodie se mettent mutuellement en valeur. L'erreur de ces théories (erreur de toute théorie préexistante à une œuvre) est de briser le naturel, ici en plaçant le spectateur devant la contradiction d'une appréhension du réel à la fois objective et subjective : ce n'est pas la logique dramatique de la scène qui conduit l'écran à délivrer sa vision dans une continuité où le discontinu des plans se dissout par cette logique même, mais l'intervention extérieure et brutale d'une volonté qui se superpose au regard de la caméra et, de transparent, purement médiateur qu'il devrait être, l'opacifie, le brouille, jusqu'à rétablir entre le spectateur et le spectacle la distance qu'elle se proposait d'abolir. Cette erreur est due, comme nous l'avons déjà remarqué en une autre occasion, à une identification abusive du cinéma aux arts traditionnels. Si le cinéma place l'homme face à la réalité objective, toute rupture de son impassibilité à des fins expressives trahit précisément ces fins. L'art du montage, qui se confond alors avec le découpage (1), *consiste donc à rendre les coupes effectuées dans la masse informe du réel le plus invisibles qu'on peut.*

Maintenant que le plaisir du jouet neuf a disparu, comment supporter ces chocs de plans, ou ces métaphores intercalées, comme les moutons de Chaplin après un plan de foule ? Le montage parallèle lui-même prend des allures trop insistantes pour être encore admissible. Le seul montage (ou découpage, si l'on considère l'opération à son origine) conforme au mode d'appréhension cinématographique de la réalité est celui qui adhère jusqu'à l'identité complète au déroulement d'une série dramatique donnée, par sélection et juxtaposition de plans essentiels, comme un regard qui irait toujours droit à ce qui importe dans la marche d'un événement. Ainsi le spectateur n'est pas mis en face de plusieurs spectacles en même temps, ou d'une analyse du spectacle par un œil saugrenu qui enfreint les lois de l'attention, situations qui l'éloignent brutalement du spectacle en le définissant par contradiction avec celui-ci, il est devant *le spectacle,* devant *le monde, le plus proche du monde, grâce à la docilité, la ductilité d'un regard que le sien épouse jusqu'à l'oublier. Ce regard n'a pas l'ubiquité dont consciemment ou non le spectateur se désolidarise, il ne bondit pas, ne rampe point comme un serpent, ignore les courbes, les chutes, les provocations, tout ce que les cinéphiles un peu demeurés appellent « des mouvements de caméra fantastiques ». Il est classique à l'extrême, c'est-à-dire exact, motivé, équilibré, une transparence parfaite à travers quoi l'expression nue trouve sa plus efficace intensité.*

DeMille supérieur à Hitchcock.

Les angles insolites, les cadrages bizarres, les mouvements d'appareils gratuits, tout l'arsenal révélateur d'impuissance rejeté dans le domaine de la mauvaise littérature, nous obtenons cette franchise, cette loyauté sur le corps de l'acteur qui est l'unique secret de la mise en scène. Pour bien l'entendre, il suffit de se référer au récent Vertigo *de Hitchcock, ou encore à certain plan de* The Wrong Man, *comme exemples de ce qu'il ne faut pas faire. Le maelström de la caméra autour du visage d'Henry Fonda pour*

(1) Il ne s'agit plus en fait que d'une simple opération de collage, à l'exception — toute matérielle — des scènes tournées en dehors de leur place chronologique.



Stewart Granger et George Sanders dans *Moonfleet*, de Fritz Lang

exprimer son angoisse, ou les colorations successives de James Stewart en proie au cauchemar du vertige, procèdent de la même impuissance devant l'acteur, en suppléant une incapacité à révéler ses virtualités passionnelles — du dedans — par une crispation de tout ce qui n'est pas l'acteur, de tout ce qui est en dehors, de même que les écrivains médiocres forcent le style et brutalisent les mots pour tenter de donner à sentir ce qu'ils ne sentent pas. Il est d'ailleurs intéressant d'écouter de la bouche de Hitchcock la description de cette mise en scène truquée : « La plupart du temps on demande (à l'acteur) de jouer avec calme et naturel (...), en laissant à la caméra la charge d'ajouter presque tous les effets (1) *et de mettre l'accent sur les points importants. J'irais presque jusqu'à dire que le meilleur acteur de cinéma est celui qui sait le mieux ne rien faire. »* (2) *On ne saurait plus explicitement déclarer qu'on n'a rien à montrer qu'une certaine façon de montrer ce qu'il n'y a pas. Tournons-nous à présent vers un ancêtre de Hitchcock,* Eisenstein *: « Le réalisateur ne considère jamais l'acteur comme un véritable être humain, il imagine ce que sera le film et choisit soigneusement le matériau en faisant évoluer l'acteur de façons différentes et en décidant, en fonction de l'interprète, les positions de la caméra. » Et voilà la raison de ces grandes machines de toile et de carton. On a pu vérifier, grâce à la deuxième partie d'*Ivan le Terrible, *la faiblesse de la mise en scène d'Eisenstein, colosse aux pieds d'argile. Comme chez Welles, dont le modernisme agressif et l'originalité gratuite recouvrent un expressionnisme vieux d'un quart de siècle, elle déroule un bas-relief tourmenté et figé, galerie de monstres pittoresques, baroque si le baroque se définit par un foisonnement ornemental du signe étouffant la signification.*

(1) C'est moi qui souligne.

(2) Cahiers du Cinéma, N° 66, p. 66.

L'œuvre d'Eisenstein fait invinciblement penser aux peintres et aux littérateurs qui, ne sachant pas dessiner un homme, dessinent un squelette et croient faire de la métaphysique.

Si maintenant nous donnons la parole à l'innocent du village, Cecil B. DeMille, qu'entendons-nous? « Je dois connaître à fond chaque acteur, en tant que personne, ainsi que ses méthodes, et adapter ma propre conception du film à cette personnalité. Je dois leur offrir mon aide, mes conseils, je dois les guider quand ils me le demandent et leur offrir aussi sympathie et compréhension... » (1) *Ce langage nous change des brutalités précédentes, et explique le plaisir que l'on peut encore éprouver à* Samson et Dalila, *quand Eisenstein, Hitchcock ou Welles s'éloignent de plus en plus de nous, dans la nuit d'un cinéma barbare qui n'est que la convulsion d'un regard sur des objets médiocres, alors que le cinéma doit être une contemplation d'objets rares et sans prix.*

Prééminence de l'acteur.

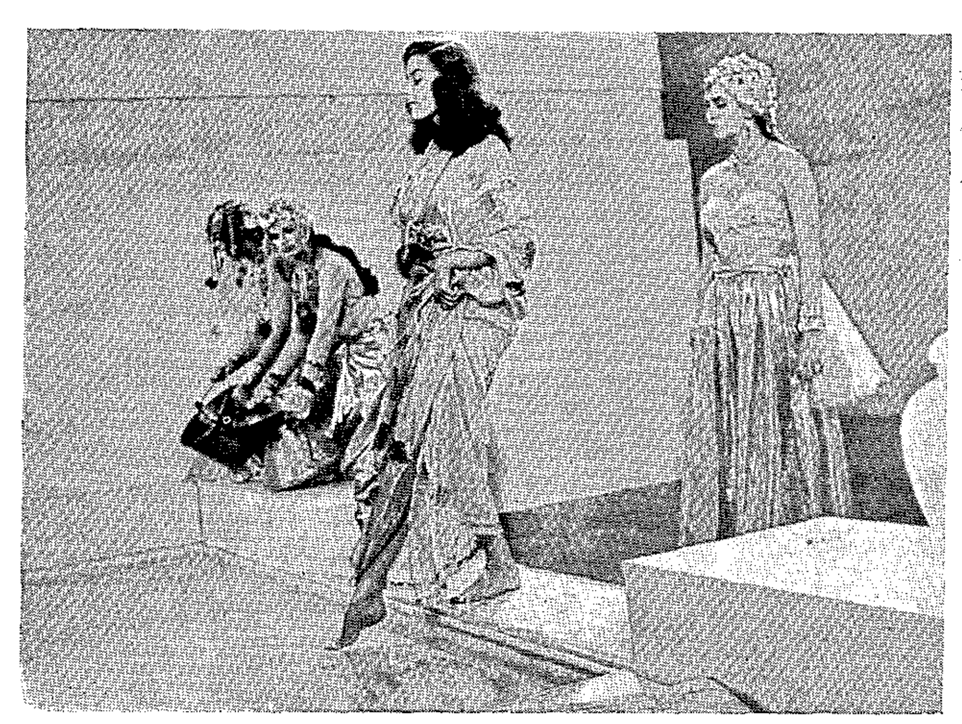
Parmi ces objets dont la nomenclature constituerait un catalogue précieux, raffiné, de bijoux hérissés de feux sur des peaux mates, de voitures rayant l'espace de traits étincelants, de jardins en fleurs, de robes entr'ouvertes, de villas en bord de mer, ou bien, dans une autre série, de navires élancés, de chocs d'armes, de robes à volants, de pourpoints déchirés sur la poitrine du héros, l'objet privilégié est donc l'image de nous-mêmes, l'acteur. Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs, il se posera sur des visages, des corps rayonnants ou meurtris mais toujours beaux, de cette gloire ou de ce déchirement qui témoignent d'une même noblesse originelle, d'une race élue qu'avec ivresse nous reconnaissons nôtre, ultime avancée de la vie vers le dieu. Non pas comme chez Rossellini l'approche tâtonnante de la créature vers un créateur, thème extérieur à la mise en scène, mais l'homme devenu dieu dans *la mise en scène, par la révélation de ses pouvoirs, gouffre ouvert brusquement à la surface des choses et nous happant. Hymne à la gloire des corps, le cinéma reconnaît l'érotisme comme sa motivation suprême. Nous voulons dire que le cinéma n'a pas choisi l'érotisme parmi d'autres voies possibles, mais qu'étant donné sa double condition d'art et de regard sur la chair, il était voué à l'érotisme comme réconciliation de l'homme avec sa chair. (Alors que la littérature offre un terrain favorable aux floraisons plus cérébrales de l'amour-sentiment, les mots résidant par nature au cœur de la fascination des psychismes, mais s'avérant signes beaucoup trop pâles de la fascination des corps). La quête obsédée d'une équation qui rassemble les termes équilibrés d'une chair et d'un monde aboutit à ce plan des* Contes de la Lune Vague *où l'amant s'étend sur la prairie, baigné de soleil, dans le ravissement apaisé du plaisir, en s'écriant: « Ah! c'est divin! » Et c'est en effet le reflet du divin, possession parfaite du monde et de soi-même, moment semblable à une eau pure épousant les contours du vase. Losey, Preminger, Cottafavi, Don Weis, Lang, Walsh, Fuller, Ludwig, Mizoguchi* (2) *seuls ont su à des degrés inégaux le secret de cette emprise sur l'acteur et le décor que Murnau ou Griffith ne pouvaient mener à son terme, et que Hawks, Hitchcock, Renoir, Rossellini n'ont fait qu'entrevoir sans la contrôler* (3). *Quant à Bresson, il semble bien qu'il ait voulu la contrôler sans l'entrevoir.*

Cette révélation n'est pas obtenue par la caméra à partir du hasard et du vide, comme l'espèrent la plupart des cinéastes, elle se mérite par un travail précis sur les acteurs en fonction de leurs virtualités. Le choix des acteurs est donc capital, et en fin

(1) Cahiers du Cinéma, nº 66, p. 69.

(2) Il y aurait lieu sans doute de citer aussi Ida Lupino et Edgar Ulmer, bien que très mal connus, la Déesse des Incas de Frantz Eichtorm, sans oublier Allan Dwan et quelques éclairs chez Douglas Sirk et Richard Fleischer.

(3) Reconnaissons notre dette envers la critique « hitchcocko-hawksienne », qui surtout avec Eric Rohmer, Jacques Rivette et Philippe Demonsablon a été la première à nettoyer la place, bien qu'elle semble hésiter à tirer les conséquences de ses prémices.



Elaine Stewart dans *Les Aventures de Hadji*, de Don Weis.

de compte un film nul et complètement dépourvu d'ambition, s'il comporte un acteur essentiel (exemple: L'Egyptien *où Bella Darvi est sublime) est plus attachant qu'un film ambitieux dont les acteurs sont mal choisis. (Exemple: Renoir utilisant Valentine Tessier dans* Madame Bovary, *pourtant son meilleur film). Un acteur essentiel est celui dont le visage, la voix, le corps sont profondément empreints d'une capacité passionnelle et d'une séduction. L'art du metteur en scène consiste alors à provoquer cette nature pour qu'elle explose ou rayonne, par une sorte de sympathie directe et fulgurante, d'où il ressort que chaque metteur en scène possède ses acteurs bénéfiques, comme chaque écrivain est attaché à certains êtres du langage plutôt qu'à d'autres, comme chaque peintre est attiré par une couleur. Face au hasard et aux motifs grossiers qui entraînent les choix de la plupart des cinéastes, placés devant les acteurs comme l'âne de Buridan, posons la fidélité de Preminger à un type de femmes, Jean Simmons, Gene Tierney, Maggie McNamara (sur un moindre registre), retrouvé ultérieurement à travers Kim Novak et Jean Seberg, femmes blessées, secrètes et réfugiées dans un monde d'enfance, d'où elles lancent à travers la fixité de leur visage des appels éperdus que résorbe l'abîme de leurs yeux. Ou celle de Losey à deux lignées contraires qui se rejoignent dans une commune recherche du bonheur, l'une de femmes éclairées doucement d'une lumière de calme et de pudeur, de raison et de tendresse, l'autre de panthères convulsives franchissant dans un moment pourpre les barreaux qui les séparaient de la jungle et de la joie. Un exemple inverse et aussi convaincant pourrait en une seule formule résumer ce qui précède: Fellini a épousé Giulietta Masina,* donc *ses films sont grotesques. Ce qu'il fallait démontrer.*

Le Malentendu.

Georges Sadoul, récemment, me cherchait querelle à propos de quelques phrases sur Preminger où j'avais exprimé l'idée d'une identité entre des films en apparence aussi

divers que Angel Face, Sainte Jeanne *ou* Bonjour Tristesse. *Si dans ces lignes je me suis fait entendre, de tels reproches relèvent manifestement d'une conception de l' « auteur de films » irrecevable et sans portée, au niveau du scénario et des idées générales, comme on peut dire que René Clair ou Chaplin sont des auteurs malgré le caractère mièvre, sommaire et mécanique de leur appréhension concrète de la réalité. Croire qu'il suffit à un cinéaste d'écrire son scénario et ses dialogues, et d'orienter selon des thèmes définis et répétés les actes de ses personnages, pour être « auteur de films » est une des erreurs de base qui font autorité encore aujourd'hui dans une critique embrumée de littérature et aveugle aux éblouissements de l'écran* (1). *La déroute des intellectuels devant les films qui ne proposent pas à l'incertitude de leur jugement l'armature d'une thématique préexistante se vérifie grâce au cinéma d'aventure. Ces œuvres aérées, séduisantes, parées de tous les prestiges de la couleur, de l'espace et des sentiments forts, dont Walsh demeure le maître incontesté (beaucoup plus solaire que Hawks), dont le seul thème est le héros, ses amours, ses victoires ou sa mort, par leur absence de justification, leur gratuité dionysiaque* (2), *leur classicisme cosmique, leur font perdre pied et ils iraient jusqu'à s'excuser d'y prendre du plaisir. Ce sont des aveuglements de cette sorte qui permettent à René Clair, encore lui, d'affirmer que les « chefs-d'œuvre » de l'écran se démodent; ajoutons : — précisément parce qu'ils ont été consacrés par une critique et un public où règne la confusion des valeurs! Mais Griffith, mais Murnau, mais Stroheim — toutes réserves faites sur l'insuffisance de leur technique — ne se démodent pas, et* Le Voleur de Bagdad, *film muet de Walsh avec Douglas Fairbanks, reste visible, alors qu'autour de lui tout est tombé. De même peut-on prédire sans grand danger d'être démenti que Welles, Kazan, Visconti, Antonioni et autres seigneurs actuels deviendront intolérables dans vingt ans (ils le sont dès maintenant aux plus sensibles); quant à Bergman, avant même de tourner son premier film il était déjà démodé.*

Ce qui fait identiques et quasi interchangeables — sinon dans le degré de beauté, du moins dans la démarche d'approche de la beauté — des films aussi différents par la source, l'anecdote, le « climat » que ceux qui jalonnent la carrière de Preminger, c'est une certaine façon de regarder les acteurs et les objets, idée certainement intraduisible pour de nombreux amateurs de pellicule, qui ne comprendront pas davantage pourquoi le fait même, le fait brut, de mentionner — quelque concept qu'on y rattache — le nom de Bernard Shaw en parlant de Sainte Jeanne *est l'aveu d'une ignorance, on pourrait dire ontologique, du cinéma en tant que tel.*

La notion d'auteur de films se définit donc par l'empire que le cinéaste exerce ou n'exerce pas sur la matière même de son art, sur ce que l'écran nous délivre, sur la lumière, l'espace, le temps, la présence insistante des objets, le brillant de la sueur, l'épaisseur d'une chevelure, l'élégance d'un geste, le gouffre d'un regard. Cependant, la quasi-totalité de la critique s'applique encore au scénario, ce qui équivaut à commenter Le Radeau de la Méduse *et à définir Géricault en additionnant les péripéties du naufrage et l'âge du capitaine. Ainsi, la recherche et la synthèse des équivalences de scénarios chez Hitchcock (les transferts de culpabilité par exemple) n'intéressent en rien ce que nous voyons sur l'écran et qui seul compte. Le thème du transfert donne lieu à des situations qui elles-mêmes engendrent une mise en scène dont ce sont les propres constantes qui retiennent notre attention. Analyser l'œuvre d'un cinéaste, c'est montrer en quoi son*

---

(1) Cela ne signifie pas que le scénario n'ait aucune importance. La mise en scène se fonde sur les situations et il va de soi que toutes les situations n'engendrent pas une même révélation de l'acteur. C'est pourquoi je parlais de tremplin. Seule importe la hauteur du saut, mais elle dépend de l'élasticité du point d'appui autant que de celle des jambes.

(2) Distinguons cette gratuité sur le plan des thèmes et de la mise en situation, qui peut aller jusqu'à une grande indépendance à l'égard des exigences de scénario, et se confond avec le simple bonheur de filmer un moment rare de l'univers, et la gratuité que je reprochais à Welles par exemple, gratuité celle-là de mise en scène ; ainsi les contreplongées systématiques et inutiles, ou l'utilisation, selon ses propres dires, de tel objectif parce que ses confrères ne l'emploient pas.

Toute œuvre tend vers la gratuité totale comme diamant de cris ou danse d'allégresse ; le sujet doit servir l'artiste, non l'artiste le sujet. Cette gratuité n'est nullement l'insignification, mais une liberté qui permet de se consacrer à l'essentiel, de ne pas intervertir les facteurs et oublier la finalité de l'art.

accès aux thèmes fondamentaux de la mise en scène, ordonnés autour de la présence corporelle des acteurs dans un décor, est ou n'est pas capable de nous fasciner. Comment dévoile-t-il le désir, la haine, la violence, la peur, la tendresse, comment regarde-t-il la ville, les arbres ou la mer. Ces notions requièrent l'usage de la métaphore et une adresse à ployer le langage pour rendre compte d'êtres esthétiques nouveaux.

Il nous faut bien conclure, si nous comparons ces principes élémentaires à leur application, que le cinéma est aussi méconnu aujourd'hui que l'était la peinture à la fin du siècle dernier. Nous reprochons à nos pères d'avoir placé Meissonnier avant Cézanne, mais ne voyons-nous par notre siècle de lumières Les Nuits Blanches *de Visconti préférées aux* Aventures de Hadji, *de Don Weis ? On s'étonne que les œuvres portées la veille au pinacle soient insupportables ou ignorées le lendemain, sans comprendre que ce n'est point par une fatalité mystérieuse, mais simplement parce que la plupart des spectateurs n'ont pas encore appris à regarder, et filtrent les images à travers une conscience inadaptée aux réalités de l'écran.*

Michel MOURLET.





Gene Tierney dans *Whilpool (Le Mystérieux Docteur Korvo)*, d'Otto Preminger.

LA PARABOLE DE LA PELLE A VAPEUR

NOTES SUR BORIS VIAN ET LE CINÉMA

par Pierre Kast

Boris Vian vient d'entrer dans sa vie posthume. Je n'ai pas de goût pour l'hagiographie. Le temps de la légende n'est pas encore arrivé. Mais l'idée que nous en sommes au temps du souvenir serre le cœur.

La lucidité, la justice du cœur et du raisonnement, le goût de l'amitié et de la fraternité, le désintéressement absolu, et une formidable impatience d'accomplir les dons multiples donnés par toutes les fées marraines réunies, ont été incarnés pendant une brève et dense existence, dont on découvre qu'elle fut exemplaire.

Boris Vian est l'annonce évidente que les temps des Pic de la Mirandole vont revenir. On est, malgré soi, condamné à se faire une certaine idée de l'homme de sciences, du littérateur, du musicien ou du peintre, qui tend à les enfermer dans le cadre rigide d'une définition : « A est égal à A », dit la logique d'Aristote. La vie de Boris Vian fait puissamment éclater les barrières de la logique fondée sur le principe d'identité. Au temps de la spécialisation il a été l'homme de l'universalité. La liste de ses activités n'en finit pas. Ingénieur, écrivain, musicien, chanteur, comédien, menuisier, ébéniste, peintre, journaliste, chansonnier, inventeur, mécanicien, traducteur, il a vécu dix de nos vies, et *il a voulu passionnément* en vivre vingt autres. Sur les astronefs qui partiront demain pour Jupiter, l'homme qui devra décrire les banquises d'ammoniaque sera à la fois poète et chimiste, physicien et peintre, mathématicien, romancier et musicien.

Homme de cinéma, peut-être, mais de quel cinéma?

Boris Vian a connu de grands succès et de grands échecs. Des romans écrits sous un pseudonyme américain ont atteint des tirages fabuleux. Mais cinq grands et étranges textes romanesques n'ont eu que quelques centaines de lecteurs. J'imagine sans difficulté l'horreur qu'il eût éprouvée à l'idée qu'on puisse le ramener, le réduire à ces quelques livres. Pourtant, « Les Fourmis », « L'Ecume des Jours », « l'Automne à Pékin », « L'Herbe rouge » et « l'Arrache-cœur » rendent un son inouï.

Ces textes sont une parabole très obscure et très diverse. Le lyrisme et la force poétique s'y dissimulent sous l'insolence et la verve. Ce sont des fables, qu'il n'est pas question de traduire sous une autre forme, de réduire à leur signification, pour autant qu'on pourrait la dégager distinctement. Semblablement, le « Terrier » ou la « Métamorphose » de Kafka, les romans de Jarry ou le « Saint-Glinglin » de Raymond Queneau, ne peuvent pas se remplacer par une sorte de traduction en idées abstraites qui en rendrait compte. Les formes traditionnelles de la poésie lyrique ou de l'épopée sont devenues inutilisables. Qui penserait à décrire en vers réguliers et en strophes le monde des camps de concentration? Alors que *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, dans sa forme irremplaçable, est bien en fait un poème lyrique.

Boris Vian a écrit deux pièces de théâtre, où se manifeste, autant que dans ses romans, cette puissante horreur de l'atrocité de l'existence « L'Equarissage pour tous », par le biais de la comédie, de la fantaisie burlesque, pouvait ressembler à l'idée qu'on se fait traditionnellement d'une pièce. Ainsi un certain nombre de représentations ont-elles eu lieu. Mais « Les Bâtisseurs d'Empire » (1), parabole tragique, semble plus éloignée de la scène conventionnelle. Je ne veux pas tenir compte pour l'instant, du fait que tout ce qui me paraît important dans le théâtre contemporain français, Beckett, Ionesco, Adamov, Vauthier, a eu cette même réputation, avant de trouver le chemin de son public.

(1) Edité récemment par les soins du Collège de Pataphysique.

Pourtant la prétendue ambition littéraire de ce théâtre est la correspondance exacte de ce qu'est pour le cinéma *Hiroshima*, ou Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute pour le roman. Obscurément, et sans qu'on puisse exactement le définir, un mouvement parallèle se dessine, dont le dénominateur commun pourrait bien être la négation de l'intrigue, de la construction dramatique et du suspense, au profit d'un lyrisme secret.

Ce n'est pas par hasard que Boris Vian, la veille de sa mort, écrivit de nouveaux interludes pour son opéra « Le chevalier de Neiges », mis en musique par Georges Delerue, et qui est une adaptation des romans courtois, une mise en forme dramatique du long roman en prose de Lancelot. De l'armure des chevaliers aux carcasses des fusées, la distance est donc moins grande qu'on ne risque de le croire, dans un premier mouvement. Bresson, dont je ne suis pas une seconde en train de supposer que l'esprit peut avoir la moindre parenté avec celui de Boris Vian, rêve, je crois, depuis des années, d'un Lancelot. Je suis bien sûr qu'il ne s'agit pas pour lui d'un musée Grévin animé. Il y a une unité moderne du besoin lyrique, qui embrasse les personnes les plus contradictoires.

Je me demande si je n'essaye de formuler confusément que Boris Vian est un grand auteur de films qui n'a jamais fait de cinéma.



Je crois qu'il a constamment pensé que son œuvre était devant lui, et non derrière. Que la vitesse et la frénésie de son rythme de vie l'entraînaient vers une volonté de tout faire et de tout essayer. Je n'ai jamais connu, hors des professionnels, quelqu'un qui ait conduit aussi vite. Le dos collé par l'accélération au siège étroit et inconfortable de sa petite Morgan, je l'ai regardé cent fois exiger d'une mécanique qu'elle atteigne sa limite. Parmi les mille regrets de sa vie, de n'avoir jamais disputé de courses automobiles n'est peut-être que le plus petit. Sûrement pas le moins révélateur. La lutte contre le temps



Boris Vian dans un roman-photo privé, photographié par Pagliero.

a marqué sa vie, comme elle est le ressort caché des films d'Alain Resnais, qu'il aimait tant.

La grande œuvre de sa vie allait être la traduction d'un texte que je tiens pour essentiel « Science and Sanity » d'Alfred Korzybski. Je ne vois pas qui, sinon peut-être Queneau, cet autre esprit universel, pourra maintenant introduire en France la logique non-aristotélicienne. Henry James, dans une courte et étrange nouvelle, a émis l'idée qu'une œuvre se découvre à l'aide du motif principal, généralement indiscernable au premier regard, de la tapisserie. On voit assez au cinéma, que la plupart des auteurs fabriquent une œuvre d'où radicalement l'unité est absente — mais que tous ceux qui ont une importance au-delà du fait qu'on les aime, la possèdent. Resnais, Bunuel, Bergman, et sans doute aussi Bresson, Renoir ou Rossellini, derrière chaque aspect nouveau ou contradictoire de leurs différents films, s'en tiennent en réalité à une préoccupation unique et secrète.

La destruction des cadres de notre pensée logique est la clé de l'œuvre de Boris Vian, comme elle l'est de celle de Queneau.

J'ai baucoup retourné une intervention de Rivette dont généralement tout m'éloigne, dans un débat consacré à *Hiroshima* par les CAHIERS. La subtilité et peut-être la profondeur des jugements de Rivette me déconcertent toujours, au-delà de l'agacement que provoque pour moi une pensée aussi systématique ou dogmatique.

Rivette dit :

« *On a raison de parler du côté science-fiction de Resnais. Mais on a tort également parce qu'il est le seul cinéaste à donner le sentiment qu'il a déjà rejoint un monde qui reste futuriste aux yeux des autres. Autrement dit, qui sache que l'on est déjà à l'époque où la science-fiction est devenue réalité. Bref, Alain Resnais est le seul d'entre nous qui vive véritablement en* 1959. *Avec lui, le mot science-fiction perd tout ce qu'il peut avoir de péjoratif et d'enfantin dans la mesure où Resnais sait voir le monde moderne tel qu'il est. Il sait nous en montrer, comme les auteurs de science-fiction, tout ce qu'il a d'effrayant mais aussi tout ce qu'il a d'humain.* »

Je ne crois pas qu'on puisse surestimer la science-fiction au point d'y découvrir une solution universelle. Au moins est-elle, pour l'imagination poétique enfermée dans les cadres de la logique contemporaine, replâtrage de la vieille logique d'Aristote, un puissant stimulant. Et dont le seul résultat n'est pas le récit romanesque d'anticipation. Les rapports sentimentaux par exemple, les conflits de sentiments, sont profondément marqués par le goût de la définition, et par l'habitude de confondre les mots et la chose qu'ils désignent.

Du fait que les bons films de science-fiction se comptent sur les doigts d'une seule main, on ne peut tirer aucune conclusion. *Le Chant du styrène* à lui seul est une indication contraire. On peut parfaitement imaginer, et je sais que Boris Vian l'a fait bien souvent, un cinéma qui se dégagerait entièrement de ses schémas habituels, sans, pour autant, se cantonner dans le récit futuriste. Et d'ailleurs, la plupart des films que j'aime ne le font-ils pas?



Les rapports de Boris Vian et du cinéma n'ont pas été très heureux. Il disait :

« *Chez les éditeurs, quoi qu'on dise, il y a tout de même une tradition de culture qui vient de ce qu'au départ un éditeur sait lire, en principe, tandis qu'un producteur, on ne lui demande même pas de lire, ni même de voir des films, ni même de savoir ce qui s'est fait. Un producteur de cinéma, c'est vraiment le monstre des temps modernes. L'idée de faire un film — comme auteur je ne sais pas — c'est une idée qui ne peut venir qu'à un martyr. Avoir envie de ce moyen d'expression-là, c'est vraiment avoir envie d'être martyrisé. Il y a une montagne à escalader constamment qui est la montagne du préjugé, la montagne de la connerie, de l'intérêt mal compris. Tous les moyens d'expression peuvent donner lieu à des œuvres d'art, mais un moyen d'expression qui vous demanderait d'avoir au départ une pelle à vapeur de* 700 *millions, un marteau-pilon de* 2.000 *tonnes et un transatlantique pour transporter vos blocs de cailloux, cela limiterait singulièrement le domaine d'expression des gens. Il n'y en aurait pas beaucoup qui auraient les moyens de se payer ça. Si une toile de peintre coûtait* 800.000 *francs, un tube de*



Le club des « Savanturiers ».
A gauche : Queneau ; au centre : Boris Vian.

peinture 1 milliard, et un pinceau 2 millions, il y aurait beaucoup moins de peintres que maintenant. Mais il se trouve que le papier n'est pas cher, la plume non plus, le stylo non plus, l'encre non plus, donc il peut y avoir beaucoup plus de livres et beaucoup plus de bons bouquins, par conséquent. Dans le nombre il y en a forcément plus de bons. Le cinéma, c'est limité tout de même à un certain nombre de gens qui ont dans la main le levier du truc. C'est un levier au bout duquel est attaché un gros tas d'argent; le gros tas d'argent, généralement, fait partie de la personne du producteur, qui songe surtout à doubler son gros tas d'argent. Là où il est idiot, c'est que c'est vraiment un moyen très compliqué de doubler son gros tas d'argent que le cinéma... » (1).

Comment ne pas découvrir dans cette imprécation, crachée dans le magnétophone, la trace du regret derrière l'insulte?

Boris Vian a été un critique de jazz important et influent. Ses anthologies du jazz comptent dans l'édition phonographique. Il n'a pratiquement rien écrit sur le cinéma, sinon çà et là, quelques coups de griffes lancés. Par bien des aspects, le métier de faire des films lui apparaissait comme une pure démence. Mais l'influence d'un homme ne se mesure pas seulement à ce qu'il écrit ou à ce qu'il fait. L'œuvre écrite d'Oscar Wilde n'est rien, disent les témoins, à côté de son œuvre parlée. Ainsi de Boris Vian et du cinéma. On peut toujours se livrer à une critique du témoignage. L'opinion de Boris Vian, a eu la plus grande influence sur tous ceux qui l'ont entendu parler du cinéma avec violence et fureur, bref, passion.

La comédie musicale, et le film de science-fiction, ces parias du bon goût conventionnel perdent leur plus grand amateur et leur plus sévère. J'ai vu trois fois avec lui *Un jour à New York, Chantons sous la pluie*, et *Beau fixe sur New York* et je l'ai entendu en parler avec plus grand étourdissement. Je suis d'une génération où l'art de la conversation est méprisé. Je crains de ne plus jamais écouter parler avec autant d'admiration.

(1) *L'Ecran*, n° 1.

Mais il s'agit de tout autre chose que de paroles. Le cinéma change, sous nos yeux. Il n'est plus le même aujourd'hui qu'il y a seulement un an.

On a tout de suite la tentation du gros bon sens « *quoi, il y a toujours eu des bons films, et des mauvais... et il y en aura encore* ». Certes. On peut discuter à l'infini du cinéma d'auteur, s'il est récent ou non, s'il est passager ou non, important ou non. Il est même probable que dans six mois, dans un an, le cinéma conventionnel aura livré une violente contre-offensive, et peut-être triomphé. Ces films d'expression personnelle dont nous voyons quinze exemples ne sont peut-être qu'une brève lueur, et, allons plus loin, peut-être une simple illusion... Pourtant, je ne peux pas me défaire de l'idée que quelque chose d'irréversible s'est produit. Et que la racine en est un tout nouveau respect du public, la disparition du mépris du spectateur, qui n'était pas seulement le fait des financiers, mais aussi celui des auteurs.

Boris Vian à qui l'on objectait qu'une certaine ambition para-littéraire passerait au-dessus de la tête du spectateur répondit :

« *Or, au contraire, on s'occupe bien plus du public que les « spécialistes » de ce public. Les producteurs qui s'imaginent qu'ils connaissent par définition ce que sont les goûts du public sont des producteurs qui devraient tous être milliardaires. Or, le fait est qu'ils prennent des beignes caractérisées et ils ne prennent pas des beignes caractérisées par excès d'audace, mais par excès de prudence. C'est cela qui est admirable. C'est que, par rapport à leur public, ils sont entièrement déphasés; c'est cela qui est délicieux d'ailleurs.*

Ils se disent : j'ai gagné de l'argent en vendant des nouilles, donc je peux en gagner en faisant des films.

Or il est possible qu'ils connaisent le goût du public en matière de nouilles, mais là où ils font une extrapolation qui n'est justement pas du tout du domaine de la science, c'est en se disant que, puisqu'il savent vendre des nouilles, ils sauront vendre des films. C'est là qu'ils se trompent, et justement parce qu'ils n'ont pas l'esprit scientifique. C'est pour cela qu'ils ont peur de la science-fiction, notamment. Ce mot science les taquine. » (1)

Théorie, dira-t-on. Mais la pratique?

Fasciné, et presque toujours méprisant, Boris Vian n'a pas pu tirer du cinéma ce qu'il obtenait de ses voitures, de ses outils, de sa plume ou de sa parole. Je ne sais pas s'il y aura en France un cinéma musical ou de science-fiction comme il l'a rêvé, ni de romans filmés comme ceux qu'il a racontés. Au moins ces rêves ont-ils existé.

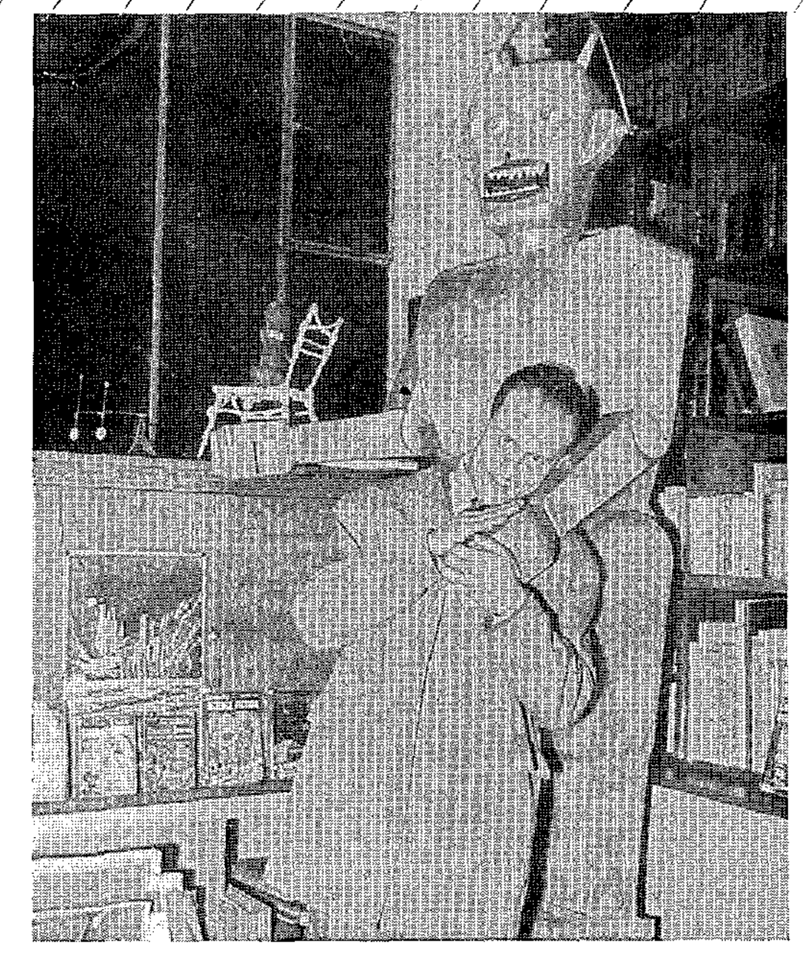
Et le 23 juin 1959...

* * *

Le 23 juin il faisait à Paris une chaleur accablante depuis une semaine. Boris Vian sortit de chez lui pour se rendre à une projection à laquelle je crois il n'était pas convié. Cette projection était le dernier épisode d'un conflit qui durait depuis des mois. L'un des romans à succès de Boris Vian a été transformé en film. Boris Vian avait eu avec ce roman, qui fit scandale à sa parution, une panoplie complète d'aventures judiciaires et financières. Finalement le livre fut saisi et retiré de la vente. Il y a quelques années Boris Vian écrivit avec Jacques Dopagne une adaptation cinématographique du roman, destinée alors à John Berry qui venait d'arriver en France. Boris Vian se prit au jeu et se mit à charger de passion un travail commencé avec une certaine désinvolture. Puis des années passèrent.

Les détours de la destinée cinématographique sont imprévisibles. L'année dernière un producteur fut à nouveau saisi de l'envie d'utiliser le roman, le titre et le parfum du scandale. Boris Vian fut repris par l'espoir. Mais comme si la malchance était soudée au titre, il mit le doigt dans l'engrenage bien connu des histoires de cinéma : changements de producteurs, valse de réalisateurs, pour aboutir à un travail bâtard, refait dans l'ombre des doubles portes des bureaux par des tâcherons anonymes. Le travail classique du scénariste, qu'il faudra bien se décider un jour à décrire, cliniquement, d'un point de vue quasi-zoologique, comporte mille petites tâches obscures et méprisables. Sorte de rempaillage de chaises littéraire, étrange combat de nègres dans un tunnel. Bref le film se fit hors de lui, malgré lui. Affaire de contrat.

(1) *L'Ecran*, n° 1.



Boris Vian et le robot de la librairie de la Balance

Cette longue histoire comporte cependant un des épisodes les plus amèrement comiques dont j'aie jamais entendu parler. Au cours d'une des escarmouches de cette longue bataille, Boris Vian fut sommé de livrer, tout en sachant parfaitement qu'on ne l'utiliserait pas, un travail d'une longueur déterminée. La vitesse de rédaction ou de traduction de Boris Vian dépassait l'imagination. Comme la foudre, il écrivit les deux cents pages qu'on lui demandait, juxtaposant à son travail véritable et à son dialogue, une sorte de paraphrase délirante. J'ai sous les yeux ce manuscrit. Entourés au crayon (1) les passages déments me font encore entendre les joyeux rire qui ponctuait la lecture que m'en fit Boris Vian. En voici le début.



« La caméra découvre un plan de forêt tranquille dans le Sud des Etats-Unis pendant une nuit d'été... *plus précisément le 17 juillet à 21 h. 45. Au premier plan à droite un arbre planté en 1874 par un fonctionnaire des Chemins de Fer retraité, orme dont la hauteur atteint au bas mot 97 pieds et qui, à 18 pieds du sol, se ramifie en deux branches de grosseur inégale. A 7 pieds de cet arbre, sur la gauche et en retrait de 2 pieds environ, un pin noir d'Autriche en assez mauvais état au sommet duquel une buse avait fait son nid et qui démarre en raison de circonstances exceptionnelles. Vers la gauche, un hickory, un chêne rouvre ordinaire, un hêtre pourpre, un cèdre bleu* (*cedrus atlantica glauca*), *un buisson d'ellébore, une touffe de chiendent, sept bouleaux de petite taille, un sequoia nain de 120 mètres de hauts, et une affreuse agglomération de 14 arbres d'espèces indéfinissables et dont les branches ont toutes ceci de particulier qu'elles se dirigent vers le Nord.*

(1) Nous avons mis en italique tout ce qui dans le manuscrit a été entouré au crayon par Boris Vian.

Au ciel, la lune, naturelle de préférence, et qui se trouve à cette phase troublante qui se situe entre la pleine et la pas tout à fait pleine, c'est-à-dire qu'elle répend une lumière nécessaire et suffisante, moyennant l'adjonction de quelques kilowatts, pour faire une prise de vue visible en Kodac triplix. De toutes façons, les 3 ombres résultantes doivent être nettes, comme dessinées au pinceau par ce vieil artiste japonais du nom d'Hokusaï dont les œuvres originales atteignent des prix fabuleux aux enchères internationales. Dans le lointain, à perte d'ouïe, on entend résonner le chant plaintif et doux de l'oriole; *comme on sait que ces oiseaux sont diurnes, il s'agit audiblement d'un spécimen d'oriole qui souffre d'insomnie.*

La caméra recule et découvre une route, ou plutôt un chemin de terre, *que l'on n'avait pas remarqué jusqu'ici en raison de la maladresse du réalisateur (maladresse voulue et qui fait partie du style de la réalisation.* Brisant le calme de la nuit, *embaumée par le parfum sylvestre que l'on doit sentir derrière la caméra,* on entend soudain un bruit de moteur qui augmente rapidement hors champ jusqu'à devenir pratiquement assourdissant au moment où la voiture passe en trombe le long du chemin *soulevant environ 22 kilos de poussière aux 10 kilomètres.*

(L'auteur s'excuse mais se voit dans l'impossibilité d'introduire un dialogue à cet endroit du film, purement visuel, et dont tout le charme doit résider dans la perfection plastique)...

La voiture qui vient de traverser le champ et que l'on suit maintenant *en courant très vite malgré le poids de la caméra,* est une Dodge modèle 1952 *dont le longeran gauche a été ressoudé en 1953 par un mécanicien nommé Andrey P. Smith né dans le Minnesota le 9 mai 1915, voiture qui à l'origine était peinte en vert, ce qui est fâcheux pour une prise de vue nocturne, mais il appartient au décorateur de régler ce point de détail. La carrosserie, rapiécée tant bien que mal avec du chatterton, du scotch-tape et diverses espèces d'emplâtres médicinaux, émet des bruits indéfinissables apparentés au chant du rossignol, et dans l'ensemble,* le spectateur doit avoir l'impression qu'elle a du mal à soutenir une pareille allure. *Il importe cependant que l'on n'ait pas la sensation que la Dodge a été gonflée exprès pour les besoins du film.* On devine *grâce à l'apport de quelques kilowatts placés judicieusement à contre-jour,* la silhouette d'un homme crispé au volant *et qui est revêtu d'un costume civil ordinaire du modèle en usage dans la région à l'époque où se déroule l'action.*

Soudain, *ô stupeur,* une haute croix noire surgit en plan de coupe *(cette indication n'a aucune valeur d'indication et ne doit en aucun cas obliger le réalisateur à en tenir compte) dans le champ de l'objectif, qui est censé, grâce à un ingénieux dispositif, occuper à cet instant précis, la place du conducteur de la Dodge. Cette croix, en assez piteux état, encore que les enfants du Révérend Charles K. Smith, pasteur de la petite ville de Fucktown, l'entretiennent en lui appliquant chaque année une couche de goudron, signale un croisement dangereux, puisque entre 1917 et 1934, cinq accidents mortels sont survenus à ce point précis. Le réalisateur s'efforcera de rendre cette atmosphère de danger par les moyens que la production voudra bien mettre à sa disposition. Néanmoins aucun accident ne survient car le croisement est désert,* et la Dodge *dont la couleur verte tourne visiblement au marron sous l'action de la lune, suit l'exemple de sa couleur* et tourne *à son tour* brutalement dans le chemin, *si l'on ose s'exprimer ainsi, qui est constitué par deux ornières de 7 inches de profondeur sur 5 inches de largeur entre lesquelles s'étend un espace herbeux et moussu, et souillé de-ci de-là par les excréments circulaires de bêtes à cornes d'espèce à préciser.*

(L'auteur à ce point, s'excuse derechef de ne pas introduire de dialogue, vu qu'il n'y a personne en scène.)

La caméra suit *péniblement* la voiture qui *écrase un gros crapaud répondant au nom de Joseph avant de s'arrêter dans un espace dont l'espèce évoque assez bien celui d'une clairière à la lisière d'un bois obscur, composé principalement d'érables sycomores, de peupliers de Prusse et de magnolias en fleurs, dont le sol s'élève en pente douce pour donner au machiniste chargé de pousser le chariot de travelling l'occasion d'exercer des muscles détendus par l'abus du théâtre filmé. La caméra sursaute pour traduire la surprise du spectateur qui s'aperçoit tout à coup, avec un frisson de terreur...*

Cette farce est l'expression souterraine d'une grande colère. Depuis dix ans Boris Vian était poursuivi par les aventures les plus déplaisantes, liées à ce titre. Jacques Dopagne et lui venaient assister à la projection pour décider s'ils maintiendraient ou non leur nom au générique du film. La projection commence, dans une étuve. Dix minutes plus tard, le cœur de Boris Vian, surmené, démesurément enflé par un œdème et qu'on voyait, à l'œil nu, battre dans sa poitrine, s'arrêtait brusquement. Je ne peux pas encore me faire à l'idée que jamais les films dont il rêvait et dont il parlait ne verront le jour.

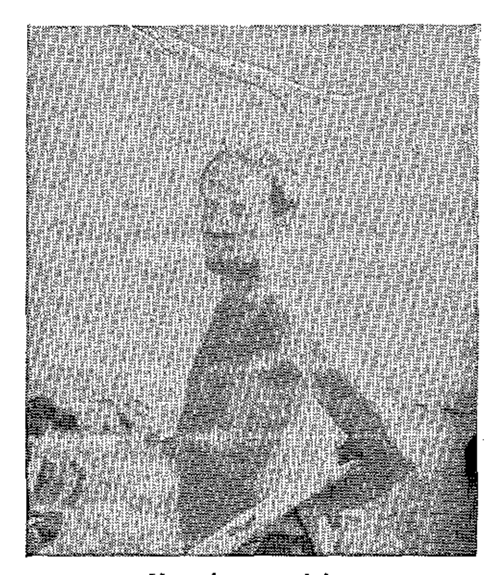
*
**

Quelques commentaires de courts-métrages, dont celui que pour ma part je trouve étourdissant, de *La Joconde* d'Henri Gruel, quelques apparitions dans les films de ses amis, où dans des rôles fugitifs on sentait une étrange présence, et une dizaine de scénarios, il faut bien qu'on se résigne à y trouver tout l'apport matériel de Boris Vian au cinéma. *Désordre* de Baratier, *Notre-Dame de Paris* où Jacques Prévert lui fit jouer un cardinal inquiétant, et les *Liaisons dangereuses* de Vadim nous permettent de revoir la densité du regard ou la démarche hallucinante de l'homme qui est notre Jarry. L'étrangeté du personnage représenté frappait. Vadim qui prépare l'histoire d'un vampire voulait utiliser ce climat, ce halo qui l'entourait. Je pense soudain à l'architecte Claude-Nicolas Ledoux, la tête peuplée d'étranges et fascinantes rêveries et dont l'œuvre se réduit à quelques fragments épars, foudroyés, pièces disparates d'un puzzle à jamais inachevable. Vian, le cinéaste, c'est cela.

Dans tous les domaines, on attendait passionnément ce qu'il allait faire. Les chansons délirantes pour Henri Salvador, les comédies musicales, les opéras, les pièces de théâtre, en projet, en préparation, doivent, parallèlement provoquer la stupeur chez ceux qui les attendaient, de n'être plus désormais que des ébauches. Certes, derrière une activité frénétique, on trouve l'œuvre d'un écrivain de première grandeur, et un style de vie exemplaire. Comme on voudrait que le cinéma ait été marqué de cette insolence et de cette grandeur, unies à ce lyrisme caché, comme était celui des troubadours sous une forme verbale impénétrable.

Comme j'aimerais qu'Alain Resnais fasse un film de l'*Ecume des Jours,* la plus déchirante et la plus pathétique histoire d'amour du roman contemporain.

Pierre KAST.



Une vie exemplaire.

UNE FEMME EST UNE FEMME

Scénario de Jean-Luc Godard, d'après une idée de Geneviève Cluny

L'action se passe de nos jours, soit dans une ville de province telle que Tours, soit dans un quartier de Paris, tel celui de Strasbourg-Saint-Denis.

Tout commence un vendredi en fin d'après-midi et se termine vingt-quatre heures après, le lendemain samedi soir.

Les trois personnages principaux sont : Josette, Emile, et Paul. Il y a également Suzanne, l'amie de Josette et (peut-être) de Paul, mais elle n'a pas beaucoup d'importance.

Emile et Josette habitent ensemble depuis pas mal de temps un petit trois pièces dont les fenêtres donnent dans une rue parallèle aux grands boulevards (si le film se passe à Paris).

De son métier, Emile est libraire. Il tient une petite boutique de livres d'occasion et de journaux, dans une rue perpendiculaire aux grands boulevards. Il aime Dashiell Hammet et « Marie-Claire ».

Toute l'action se déroule dans un périmètre d'une centaine de mètres carrés. Il est important que les gens puissent se parler de fenêtre à fenêtre ou de fenêtre à porte. Ainsi, Josette parlera-t-elle à Suzanne. Et ainsi aussi Emile appellera-t-il Paul, s'il le faut, au bistrot d'en bas.

Que fait Paul ? Il est photographe ambulant. Autrement dit, la nuit, il mitraille avec un flash les passants sur le boulevard.

Et Josette ? Ah ! Josette ! On ne le dirait pas, mais Josette est strip-teaseuse dans un permanent dancing au rabais à côté de la porte Saint-Martin. Elle fait deux numéros l'après-midi, et trois le soir. Charleston et bayadère, sambas et marquises, Josette croit à son art, et s'exerce avec conscience devant sa glace.

Le vendredi, il y a relâche en soirée. Et c'est justement pourquoi on en profite pour faire débuter le film sur Josette qui rentre préparer le dîner du soir.

Elle croise Paul sur le boulevard. Il prend une photo d'elle pour rire. On devine *que Paul aimerait* bien s'envoyer Josette parce qu'elle est très mince et joliment faite.

Mais il se trouve qu'Emile et Josette s'adorent réciproquement. Paul, donc, caresse un vain rêve (tout comme Pola Illery vis-à-vis d'Albert Préjean dans *14 Juillet* de René Clair, film génial).

(Au boui-boui, notation indiquant que Josette a envie d'avoir un enfant, et de se marier — *bambin qu'elle cajole alors qu'il attend sagement sa mère* en train de faire son numéro — ou layette que toutes les filles tricotent à tour de rôle pour

l'une de leur camarade enceinte et dans l'impossibilité de gagner son pain, etc. Cette notation furtive se poursuivra dans la rue. Mais plutôt que de faire Josette regarder des enfants, la faire fixer des vieux, qui, par réaction, la font douter de sa jeunesse, et l'augmentent dans son envie d'avoir un enfant avant qu'il ne soit trop tard, bien qu'elle n'ait que vingt-cinq ans.)



Josette croit à son art.

(Leslie Caron dans *Glory Alley*, de Raoul Walsh.)

Donc, Josette est seule chez elle à préparer son repas et celui d'Emile. Elle hésite, se parle à elle-même, va et vient, appelle Suzanne, ferme vite la fenêtre car Emile rentre.

Le dîner du soir. Brouille entre Emile et Josette, car, brusquement, après cinq minutes du marivaudage habituel, alors qu'Emile dit : les œufs à la coque, pas trop cuits ! Josette répond : d'accord, mais si tu me fais un enfant !

Elle prouve à Emile, par un raisonnement idiot mais inattaquable, qu'Emile ne l'*aime pas* puisqu'il ne veut ni se marier ni avoir d'enfant. Emile dit que la vie est très bien comme elle est et qu'on verra dans deux ans. Mais Josette dit : pas dans deux ans, tout de suite. Il y a trop de temps que ça dure.

Elle veut un enfant immédiatement, et se lance dans un raisonnement paradoxal, absurde, mais dont l'absurdité même lui interdit, si elle va jusqu'au bout, de faire marche arrière. Josette en effet fait une sorte de chantage à Emile : et si je me faisais faire un enfant par un autre type que toi ?

La discussion dégénère. Emile prend Josette au mot parce qu'il l'aime. Et Josette se laisse prendre au piège parce qu'elle l'aime. Emile dit que des enfants, tout le monde lui en fera. Josette dit qu'elle *demandera au premier venu*.

Gag du premier venu qui frappe justement à la porte. C'est le concierge qui apporte des chemises repassées.

Josette se dérobe. Emile triomphe. Josette dit que si Emile croit qu'elle se dégonflera, il se trompe. Elle va demander à Paul. *Qu'elle ne se gêne surtout pas*, dit Emile, qui fait bonne mine à mauvais jeu, à tel point qu'il appelle lui-même Paul qui est (vive le hasard !) au bistrot d'en bas.

C'est parce qu'ils s'aiment que tout va tourner mal pour Emile et Josette qui ont *le tort de croire qu'ils peuvent* aller trop loin à cause de leur amour aussi réciproque qu'éternel.

Paul saute sur l'occasion et arrive trente secondes après qu'Emile lui ait demandé de venir. Emile fait le maître de cérémonie et demande à Paul s'il aurait l'obligeance de faire un enfant, un enfant, oui, à mademoiselle.

Paul écarquille un peu les yeux. Malgré ses airs canailles, il ne s'attendait pas à ça. Josette, qui ne disait rien, décide de donner une leçon à Emile qui se moque un peu trop ouvertement d'elle. Elle emmène Paul dans la salle de bain. Emile reste seul et fait semblant de s'amuser beaucoup. Il colle son oreille à la porte des lavabos. On n'entend rien. La porte est fermée à clé. *Il s'inquiète, mais ne* le montre pas.

Il bouquine quand Josette et Paul sortent des lavabos avec des mines joyeuses. Josette flirte un peu avec Paul devant Emile qui ne pipe mot. Tout à coup, sans crier gare, Paul la caressant où il ne faut pas, Josette le gifle. Emile rit. Paul se met à *rigoler*. Josette, furieuse, les chasse de l'appartement qui lui appartient un peu plus qu'à Emile, car c'est un héritage de ses grands-parents à elle. Emile et Paul partent en se marrant et en méprisant la race des femmes.

Josette les injurie toute seule, se parlant à elle-même devant son miroir. Elle se démontre qu'elle est forcée de se faire enceindre par un autre type qu'Emile puisqu'li refuse.

Emile rentre. Il a oublié il ne sait pas quoi. Ils décident à un détour du dialogue de ne plus se parler. Ils se couchent en muet. Gags divers.

Le lendemain matin. Ils redécident de ne plus se parler. Autres gags. Avant de partir, Emile veut embrasser Josette. Ecoute, Josette, c'est idiot. Josette lui répond grossièrement, mais avec une grande politesse comme Johnny Guitare quand il injurie le shériff. Emile se taille donc en claquant la porte, qui se rouvre. Josette la reclaque si fort qu'elle se rouvre. Deux ou trois fois. Elle doit s'y prendre doucement, et ça l'énerve singulièrement.



Les vieux impressionnent Josette

(*Opéra Mouffe*, d'Agnès Varda.)

Josette est de nouveau seule. A ce moment, coup de téléphone de Paul qui lui donne rendez-vous à onze heures au tabac du coin. Paul veut absolument parler à Josette de quelque chose de très important qui est arrivé cette nuit.

Josette s'habille pour aller au rendez-vous. Par la fenêtre, elle voit Suzanne qui fait son marché. Elle la rejoint dans la rue. Suzanne lui dit qu'Emile lui a téléphoné pour lui demander de surveiller Josette qui est folle.

Vouloir un enfant, c'est donc de la folie, dit Josette. Il va voir, ce sale type. Et Josette plaque Suzanne et la sème pour qu'elle ne la voie pas aller au rendez-vous de Paul.

Josette arrive au tabac où l'attend Paul. Elle lui demande si à lui aussi Emile a demandé de l'espionner, elle, Josette. Paul s'étonne. Il dit qu'il est sincère. Depuis hier soir, il a beaucoup réfléchi. Il sait maintenant qu'il aime vraiment Josette à laquelle, pour mieux pousser son pion, il offre un deuxième vermouth. La tête de Josette tourne. Paul a pas mal d'atouts dans son jeu. Pour décider Josette à coucher avec lui, il lui montre, sans lui dire qu'elle date d'il y a plusieurs années, une photo d'Emile avec une fille au bras, que Paul avait prise.

(Si Jean Poiret joue le rôle de Paul, intermède possible de Michel Serrault déguisé en bonne sœur. Ainsi, il se fait trois mille francs par jour en quêtant à la terrasse des cafés. Comme c'est une idée de Paul, il vient lui refiler son pourcentage.)

Josette veut bien se faire faire un enfant, mais au moins, il faut que ce soit par un type qui soit amoureux d'elle. Et elle n'est pas encore très sûre que Paul le soit vraiment. Paul fait de son mieux pour persuader Josette de venir chez lui.

Mais Josette doit aller préparer le déjeuner d'Emile. Elle quitte Paul, en lui disant de l'attendre au bistrot d'en bas, en face des fenêtres de l'appartement. Elle dit : si dans cinq minutes les volets sont toujours fermés, ça voudra dire que je descends. Et s'ils sont ouverts, que je ne viens pas, que je suis réconciliée avec Emile.

Josette remonte en vitesse chez elle. Elle prépare tout pour qu'Emile puisse déjeuner sans elle. Elle met des petits papiers genre : le sel est dans le tiroir du sucre, et les torchons avec les serviettes.

Puis, elle va fermer les volets pour prévenir Paul qu'elle arrive. Mais Emile rentre, demande pourquoi il fait si noir, et rouvre les volets. Même jeu plusieurs fois de suite, vus du point de vue de Paul qui fait plusieurs faux départs.

Finalement, Emile force Josette à laisser les volets ouverts, et Paul croit que Josette est réconciliée avec Emile alors que c'est exactement le contraire.

Après le déjeuner, expédié en vitesse par Emile, Josette refusant de manger et préparant son nouveau numéro de strip-tease (elle fait exprès d'exciter Emile), ils sortent en poursuivant leur dispute, se vexant l'un l'autre plus qu'il n'est permis.

(Chaque fois que Josette est dans la rue, la faire regarder autour d'elle, montrant qu'elle pense à avoir un enfant, qu'elle regarde les hommes qui passent comme pères éventuels, qu'elle regarde les enfants ou les vieux, surtout les vieux, qui l'impressionnent. Montrer que c'est une idée profonde chez Josette. Il faut que le spectateur trouve touchant, en fin de compte, cette envie absurde d'avoir un enfant dans les vingt-quatre heures. Josette, comme pas mal de femmes, aurait pu vouloir aller à Marseille tout à coup, ou vouloir une robe de cent mille francs, ou une pâtisserie, que sais-je, une envie brusque pour laquelle elle aimerait mieux mourir plutôt que de ne pas la satisfaire, ce qui est idiot, mais enfin, c'est comme ça, une femme est une femme, et vouloir un enfant, après tout, à vingt-cinq ans, pour une femme, c'est une noble idée.)

Dans la rue, Emile, exaspéré, arrête tout à coup un passant, et lui demande à brûle pourpoint s'il accepte de faire un enfant à madame que voilà. (Tourner cette scène en pure actualités, en cachant la caméra, pour avoir la réaction du type pris au hasard, comme il se présente au moment de la prise de vue).

Emile accompagne Josette à son dancing, puis revient seul à sa librairie. On reste avec Emile qui traîne au milieu de ses bouquins. Soudain, il décide de se marier avec Josette, il court au dancing, où elle n'est pas, lui annonce le directeur du spectacle, furieux.

Josette n'est pas non plus à la maison. Personne ne l'a vue. Suzanne non plus. Emile traîne après avoir fermé boutique. Il est si malheureux quand un copain photographe de Paul lui dit qu'il a vu Josette et Paul ensemble ce matin au tabac, qu'il s'en fout.

Ainsi, près du boulevard Sébastopol, il accepte l'invitation d'une putain. Peu après, on le voit redescendre, et il téléphone à tous les hôtels pour savoir s'ils ont vu Paul avec Josette. Puis, Emile téléphone dans la maison de Paul qui n'a pas le téléphone. (Peut-être que par un jeu de maisons, Paul habite de l'autre côté de la rue, ce qui fait qu'Emile le voit, mais ne peut l'entendre.)

Emile demande au locataire d'en dessous la chambre de Paul d'aller voir si Paul est là. Paul est là, avec Josette dans son lit. Le locataire redescend dire à Emile que Paul est là. Emile lui dit de remonter dire à Paul qu'il s'en va à Rio-de Janeiro. Le type regrimpe un étage pour dire à Paul qu'Emile a dit qu'il partait pour Rio de Janeiro.

Paul et Josette croient qu'Emile est fou. Josette s'est déjà rhabillée. On reste avec elle jusqu'à ce qu'elle rentre chez elle et Emile. Dans la rue, devant une glace, elle se regarde de profil, rentrant et bombant le ventre tour à tour.

Josette arrive en larmes chez Emile qui n'est pas plus brillant. Elle lui dit qu'elle vient de coucher avec Paul qui lui avait fait boire trois vermouth en mettant un disque d'Aznavour qui lui fait régulièrement perdre la tête.

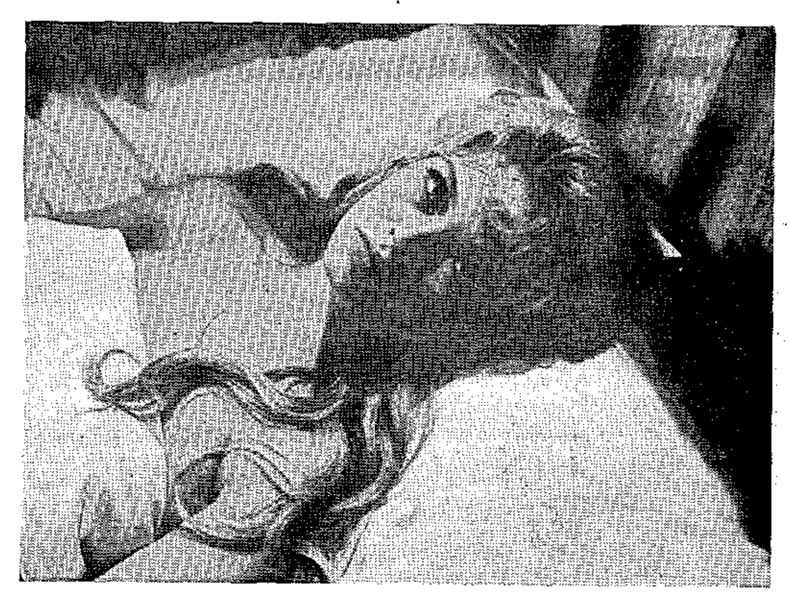
Emile est catastrophé quand Josette lui dit qu'elle est sûrement enceinte. Il ne lui dit pas qu'il est allé de son côté avec une putain.

Josette et Emile se couchent tristement l'un à côté de l'autre et éteignent.

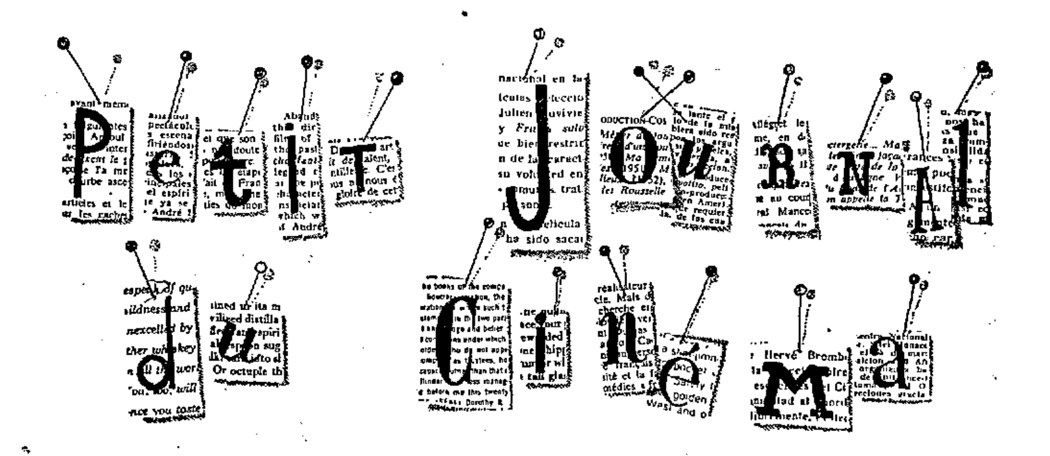
Après quelques instants de silence où le spectateur s'habitue au noir, Emile dit qu'il pense à quelque chose tout à coup. Josette dit qu'elle pense à la même chose. C'est très simple. Ils ne sauront que dans quelques jours si Josette est vraiment enceinte. Pour en être sûr, Emile propose à Josette de lui faire un enfant, comme ça, il sera sûr d'être également le père. Josette ne dit pas non.

Une fois la chose faite, Josette rallume la lampe, et dit à Emile : ouf ! on a eu chaud. Emile sourit. Il trouve que Josette est infâme. Non, dit-elle. Elle est une femme.

Jean-Luc GODARD.



Josette n'est pas infâme.
Brigitte Bardot dans *Et... Dieu créa la femme,* de Roger Vadim.



ROBERTO ET VITTORIO SANS CESARE

Rossellini vient de commencer le tournage de son nouveau film aux studios *Cinecitta* de Rome. Le titre : *Il generale della Rovere*. Source : épisode réel de la résistance sous l'occupation allemande. Sujet : un escroc accepte de se faire passer pour général de la résistance en vue de complaire aux Allemands ; il entre donc comme chef de réseau dans une prison pour amener les vrais résistants à dénoncer leurs officiers ; il finit par croire tellement à ses fausses étoiles que les Allemands n'hésitent pas à le fusiller. Le sénario a été écrit par Rossellini en collaboration avec Amidéi, et le rôle de l'escroc-général a évidemment été confié à Vittorio de Sica. Tous les extérieurs seront tournés en studio ! Par contre les intérieurs seront réels ! Il n'y a là aucun parti pris de la part de l'auteur d'*India 58*. Il explique lui-même : « on ne trouve plus en Italie une seule ville ou rue portant les traces de la guerre, force est de reconstituer en studio ». Autre difficulté, la figuration : on ne trouve plus en Italie de gens suffisamment maigres pour rappeler les années si difficiles ! Mais est-ce qu'une telle difficulté peut arrêter Rossellini ? Je ne le crois pas, si je me refère à cet épisode du début de *Païsa*, où l'on voyait soldats anglais et américains débarquer, rasés de frais, dans des uniformes neufs avec des pantalons aux plis bien repassés. Ce détail irréel ne gênait nullement dans le chef-d'œuvre du néo-réalisme italien. — F. C.



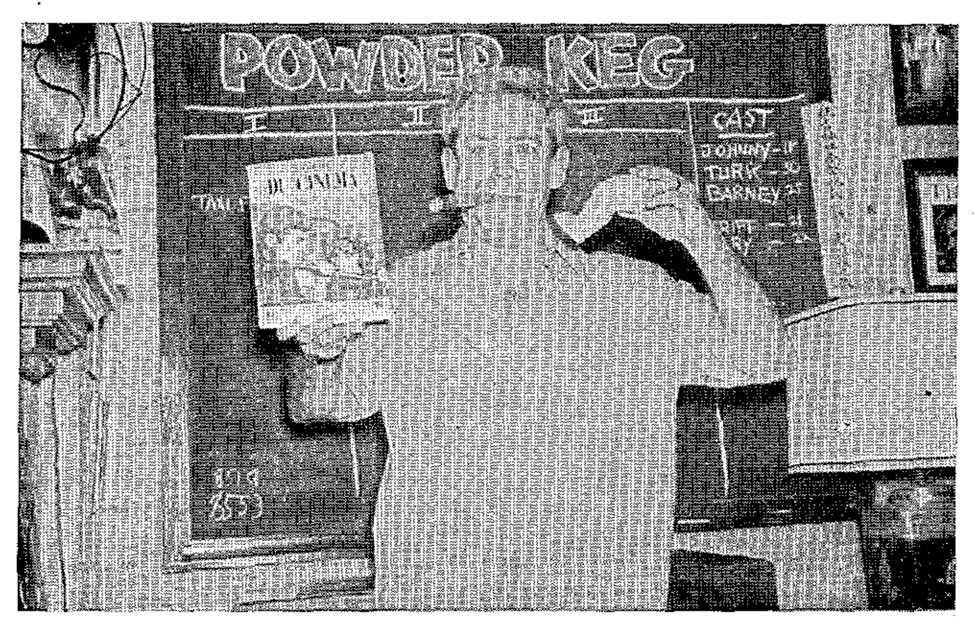
Victoria Shaw et James Shigeba dans The Crimson Kimono, **de Sam Fuller.**

T'AS LE BONJOUR DE SAMMY

Cigare au bec comme d'habitude, Sam Fuller tient dans sa main gauche la jambe potelée d'un baigneur de cire qu'il vient d'envoyer aux *Cahiers*, avec cette dédicace : « *Samuel Fuller, philopode* ». Explication : le même Sam Fuller tient dans sa main droite le numéro des *Cahiers* où parut une note sur l'ensemble de son œuvre, laquelle note soulignait sa prédilection pour les membres inférieurs.

Très gentiment Mr. Fuller nous dit ce qu'il a voulu faire dans son dernier film : « *Je crois que* Du sang sur mon kimono *va établir un précédent. En effet, c'est l'histoire de deux hommes qui aiment une femme. Un Arménien, un Japonais. La fille est arménienne. Finalement, elle préfère le Japonais.*

Déjà, dans Maison de bambou, *j'avais brisé le carcan du conformisme, puisque je terminais sur un mariage Robert Stack-Shirley Yamaguchi. Jusque là, ça s'était toujours soldé par une conclusion tragique dans le plus pur style Madame Butterfly. On s'en tirait par un suicide. Ou bien alors, pour compenser, c'était un Arménien — Richard Barthelmess*



Un nouvel abonné de marque aux « Cahiers du Cinéma » : Sam Fuller.

ou Nils Asther — qui jouait le rôle de l'Asiatique.

Dans The Crimson Kimono, *il n'y a que des gens très bien. Le détective japonais, c'est un jeune homme très sympathique. Son aide arménien, c'est un beau jeune homme très sympathique. La fille, c'est une adorable jeune personne très bien élevée et fort cultivée ; elle fait les Arts Décoratifs à l'University of Southern California. Ç'aurait été bien facile de faire de l'Arménien une espèce de sale bâtard, et de la fille une fille de dernière catégorie, une de ces blondes au rabais ou une putain éthylique. Alors les gens auraient dit :* « Fallait s'y attendre, c'est bien le genre de fille à s'aboucher avec un Jap ; c'est pas étonnant qu'elle choisisse le Japonais plutôt qu'un pareil fils de putain. »

Mon film c'est tout le contraire, l'histoire toute simple d'une fille blanche qui tombe amoureuse d'un Japonais. Pas d'explication psychanalytique, ni de révolte déguisée contre la société. Il n'y a aucun conflit racial entre les personnages ; aucun ami ou parent ne la met sur ses gardes : « Tu n'es pas le genre de fille à finir avec un Jap ». *Elle l'aime. Un point c'est tout. Le premier sujet du* Kimono cramoisi *c'est l'enquête menée par deux détectives criminels de la Police de Los Angeles sur le meurtre d'une strip-teaseuse qui se baladait au beau milieu de la ville en costume de travail ; mais le vrai sujet du film, c'est que le détective japonais résout ses problèmes personnels en même temps qu'il résout l'énigme du crime.*

J'ai tout tourné dans le quartier japonais de Los Angeles, Little Tokyo.

FESTIVAL DE BERLIN

OURS D'OR : *Les Cousins* (France), de Claude Chabrol.

Prix de la Mise en Scène : Kakushitoride no Sanakunin (La Forteresse cassée) (Japon), d'Akira Kurosawa.

Prix de l'interprétation féminine : Shirley MacLaine pour Ask Any Girl (Une fille avertie), (U.S.A.), de Charles Walters.

Prix de l'interprétation masculine : Jean Gabin pour Archimède le Clochard (France), de Gilles Grangier.

Prix spécial du Jury : Hayley Mills, la petite fille de Tiger Bay (Les Yeux du témoin), (Grande-Bretagne), de Jack Thompson.

Prix de la Critique internationale (Fipresci): Kakushitoride no Sanakunin, de Kurosawa.

Prix de l'Office Catholique : Paradis et Fournaise (Allemagne de l'Ouest), de Herbert Viktor.

Prix de la Jeunesse : Hadaka No Tai Yoh (Le Soleil nu), (Japon), de Miyoji Ueki; Paradis et Fournaise (All. de l'Ouest); Chaîne d'or (Tunisie).

DOCUMENTAIRES

OURS D'OR : *White Wilderness (Le Désert blanc), (U.S.A.)*, de James Algar; *Louée soit la mer* (Pays-Bas), de Fons Rademakers.

Ours d'argent : Vacances pour un cheval (Danemark).

Meilleur dessin animé : Das Knalleidoscope (Allemagne).

Film de danse : Radha et Krishna (Inde).

Film scientifique : Les Diptères (Italie).

PHOTO DU MOIS



Jill Olivier et Jess Hahn dans Le Signe du Lion, **d'Eric Rohmer.**

Que cette photo ne laisse point supposer une quelconque volonté de libertinage qui animerait soudain notre rédacteur en chef. Il ne s'agit que d'une oasis dans l'aventure éprouvante, mais nullement morose, que *Le Signe du Lion* imposera à Jess Hahn. Car Eric Rohmer expose ainsi le sujet de son film : Que peut-on devenir à Paris, au mois d'août, sans ami, sans argent, sans métier ?

S'il est vrai que l'on doit retrouver dans le film d'un critique les thèmes qu'il aimait à défendre dans ses papiers, *Le Signe du Lion* sera un film sur la fascination de la chute, sur l'itinéraire et le trajet, sur la présence obsédante de la pierre et de l'architecture, selon les rapports secrets qui régissent le « Marbre et le Celluloïd ».

Mais l'on retrouvera aussi dans ce film, écrit par Rohmer et dialogué par Paul Gegauff, un Saint-Germain-des-Prés très personnel, assez dissemblable de celui auquel tant de cinéastes et journalistes nous ont habitués jusqu'ici. Un Saint-Germain livré aux touristes, aux danseurs du 14 Juillet, et fort peu à une faune aussi pittoresque que démodée. D'autant que les personnages ont passé l'âge d'être tricheurs.

Sous *Le Signe du Lion,* où la canicule, filmée sans maquillage par Nicolas Hayer, disputera à Jess Hahn la vedette, on rencontrera, en outre, Michèle Girardon, Van Doude, Jean Le Poulain, Jill Olivier, Paul Bisciglia, Sophie Perrault, Paul Crauchet, Gilbert Edard. — J. Dt.

Ce Petit Journal a été rédigé par FRED CARSON et JEAN DOUCHET.

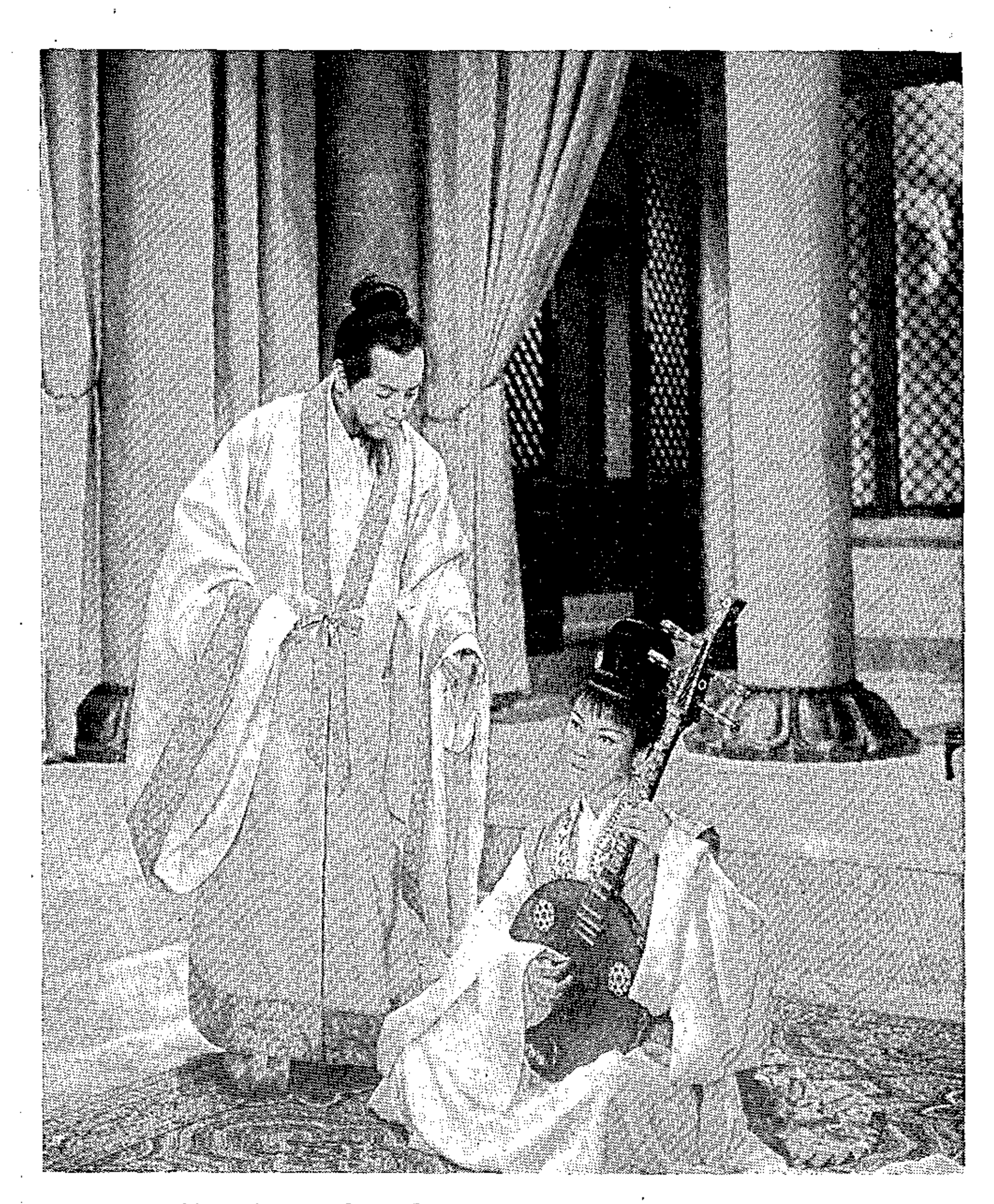
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

Titre des films / Les Dix	Pierre Brauberger	Claude Chabrol	Jean Domarchi	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	Fereydoun Hoveyda	Luc Moullet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Yang Kwei Fei (K. Mizoguchi)	★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★
La Rafale de la dernière chance (H. W. Koch)			★ ★	★ ★		★		★ ★	★	
L'Aventurier du Texas (B. Boetticher) ..	★	★	★ ★	★		★	★ ★	★ ★	★	
Orfeu Negro (M. Camus)	★ ★	★ ★	●	★ ★	●	★	●	★	★	★ ★
Ne tirez pas sur le bandit (N. McLeod) ..	★		★ ★	★	★	★		●	★	●
La Gloire et la peur (L. Milestone)		★	★		★	★	●	★		●
Al Capone (R. Wilson)	●	★	★	●	★		●	★		
Retour avant la nuit (M. Le Roy)		★	★		★	●		●	●	
La Révolte des gladiateurs (V. Cottafavi).	●	●	●	●	★		★	★ ★	●	●
L'Homme aux colts d'or (E. Dmytryk) ..	★ ★	★	●	●		●	●	●	●	
J'irai cracher sur vos tombes (M. Cast) ..	●	★	●	●	●		●	★		●
Jeunesse droguée (J. Arnold)		●	★	●	●		●	●	●	
La Bête à l'affut (P. Chenal)	●		●	●		●			●	
Messieurs les ronds de cuir (H. Diamand-Berger)	●		●	●	●	●	●			

LES FILMS



Masayuki Mori et Machiko Kyo dans *Yang Kwei Fei,* de Kenji Mizoguchi.

Une inexorable douceur

YOKIHI (YANG KWEI FEI), film sino-japonais en Eastmancolor de KENJI MIZOGUCHI. *Scénario :* To Chin, Matsutaro Kawaguchi, Yoshikata Yoda, Masashige Narisawa. *Images :* Kohei Sugiyama. *Musique :* Fumio Hayasaka. *Décors* : Hiroshi Mizutani. *Interprétation :* Machiko Kyo, Masayuki Mori, So Yamamura, Eitaro Shindo, Sakae Ozawa, Haruko Sugimura. Yoko Minamida, Bontaro Miake, Tatsuya Ishiguro. *Production :* Daici (Masaichi Nagata), 1955. *Distribution :* Pathé Overseas.

Il faudrait pour parler convenablement de *L'Impératrice Yang Kwei Fei* l'un des derniers films de Kenji Mizoguchi mobiliser tout un arsenal de comparaisons musicales. Le cinéma est l'art le plus proche de la musique car il est un art du temps et l'économie intérieure d'un film se rapproche beaucoup plus de celle d'un concerto, d'une sonate voire d'une symphonie que d'un tableau ou d'un roman. Si donc *Yang Kwei Fei* peut évoquer la Bérénice de Racine par son déchirement élégiaque, Cinna ou Nicomède de Corneille par l'ampleur des intérêts en jeu, Richard II de Shakespeare par le rôle du personnage impérial c'est finalement avec Mozart que s'impose le rapprochement en raison d'une suavité de modulation sans pareille. Le principal acteur de *Yang Kwei Fei* ce n'est ni l'empereur Huang Tsung ni l'impératrice Kwei Fei c'est le temps. L'empereur détrôné et relégué dans une aile de son palais se souvient des jours anciens. Et c'est la qualité incomparable de ce souvenir qui confère au film ses sublimes accents puisque l'évocation d'un passé encore tout proche et si heureux permet à ce prince élégiaque d'accéder à l'éternité. La fragilité et l'incertitude d'un amour temporel s'abolissent au profit d'un bonheur éternel plus fort que la mort. L'amour est une vocation et implique évidemment une exigence d'absolu dans la mesure où il entend échapper aux contingences du temps et de la mort. Il refuse l'inexorable nécessité et l'implacable logique de notre univers, ses servitudes, ses lois et ses limites. D'où le thème de la réincarnation qui nous assure que la mort même ne prévaut pas contre notre soif d'éternité notre croyance dans le triomphe ultime de l'amour. On pense ici à l'admirable *Vertigo* d'Alfred Hitchcock car ces deux films ont en commun d'être une médiation sur l'amour et la mort.

C'est en ce sens qu'on peut dire que, nonobstant l'étrangeté des costumes et des coutumes, Mizoguchi est le plus occidental des cinéastes japonais. Si son film nous touche si profondément c'est bien parce qu'il illustre un des thèmes les plus profonds de la sensibilité occidentale : le thème de l'amour courtois.

Il n'est pas inutile de savoir que l'action se déroule au VIIIe siècle à l'époque de la dynastie T'ang. L'empire chinois, comme son contemporain l'empire carolingien est un empire féodal dominé par une aristocratie de fonctionnaires terriens qui ne rêve que d'indépendance. En Orient comme en Occident l'empereur a fort à faire pour obtenir le respect de ses dignitaires et assurer l'unité de l'empire. Il doit lutter sans cesse contre les tentatives de «pronunciamiento» des gouverneurs de province trop puissants. La politesse compassée des hauts fonctionnaires, leur flagornerie, le rituel du cérémonial impérial masquent assez mal la brutalité des mœurs. On tue avec des marques extérieures du respect mais on tue. Ainsi l'exotisme des costumes et des manières ne doit pas nous faire oublier la parenté intime qui vint des civilisations en apparence si différentes. A Constantinople, à Aix-la-Chapelle comme à Changan, règne un climat identique de complots, de machinations, d'intrigues, de lucre et de rapines et on pense invinciblement à des règnes de l'histoire de l'Occident Européen tout aussi troublés et tout aussi fertiles en tragédies intimes.

Mizoguchi nous fait bien sentir tout cela; je serais fort surpris que ce film soit rempli par les anachronismes qui déparent tant de films européens. Je suis frappé par la justesse des détails, par l'authenticité du climat. Tant de délicatesse est garante d'une parfaite harmonie de l'ensemble. A la tragédie politique, l'histoire d'un empire si puissant en apparence et si débile en fait, répond une tragédie privée que le malheur des temps rend plus poignante encore. Dans ce monde à la fois barbare et raffiné on n'a que faire d'un prince rêveur et esthète qui ne conforme pas sa conduite à la raison d'état. La raison profonde des déboires de

l'empereur Huan Tsung ce n'est pas que la famille de sa femme dilapide le trésor c'est qu'il consacre trop de temps à la musique et à l'amour. Il sacrifie *l'art de régner* à *l'art de vivre* et subordonne indûment les exigences du pouvoir à celles de la passion. En conséquence le renoncement de Yang Kwei Fei ne lui sert à rien et elle périra uniquement par sa faute. Là encore Mizoguchi rend à la perfection le caractère à la fois attachant et décevant de ce noble personnage.

Cette « chronicle play » est magistralement servie par une mise en scène et une couleur d'une incomparable délicatesse. Quelle grâce, quelle suavité dans l'emploi des tons assourdis et rompus qu'exaltent par moment des accents clairs et fulgurants. C'est Mizoguchi qui de toute évidence est responsable de cette réussite car son opérateur avait été moins heureux dans les *Portes de l'Enfer.*

J'ai titré cette critique : une inexorable douceur. Ne fait-il pas penser à Resnais devant ce mélange si savant de cruauté et de suavité?

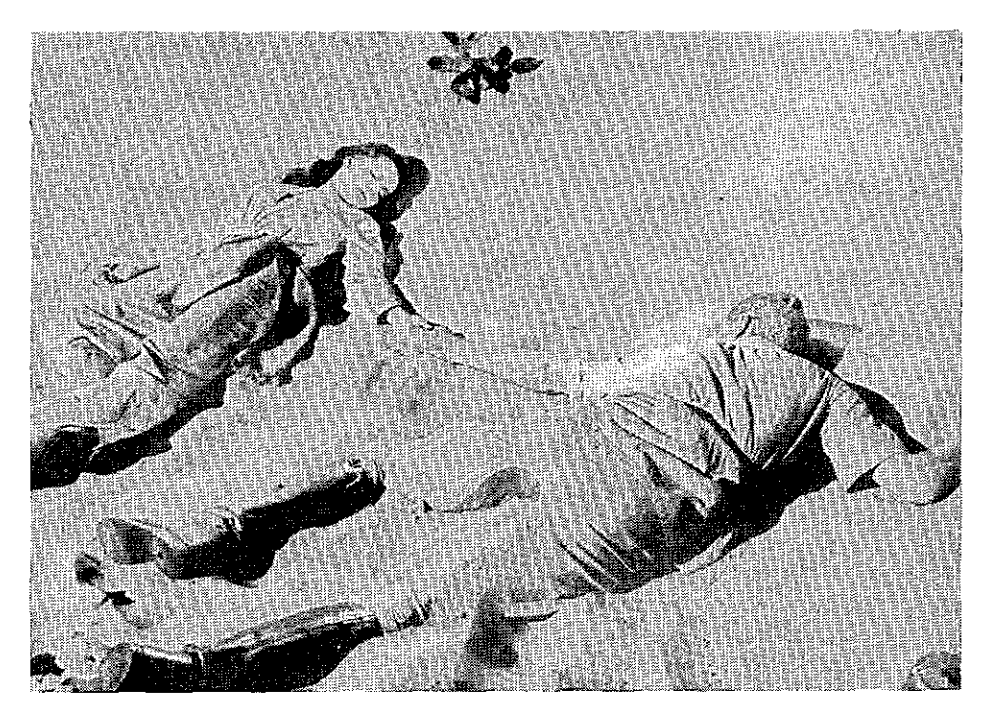
Jean DOMARCHI.

Le tigre d'Argol

DER TIGER VON ESCHNAPUR (LE TIGRE DU BENGALE) et DAS INDISCHE GRABMAL (LE TOMBEAU INDOU), *film franco-italo-allemand en Eastmancolor* de FRITZ LANG. *Scénario :* Werner Jörg Lüddecke d'après le roman de Thea von Harbou. *Images* : Richard Angst. *Musique :* Michel Michelet. *Décors* : Willi Schatz et Helmut Neutwig. *Interprétation :* Debra Paget, Paul Hubschmid, Walter Reyer, Valery Inkijinoff, Claus Holm, Sabine Berthmann, Luciana Paoluzzi, René Deltgen, Robert Dalban, Maria Adras. *Production :* C.C.C. Filme, Arthur Brauner, Regina Films - Criterion Films, Rizzoli Films, 1958.

S'il est étrange qu'au bout de sa route un artiste conçoive de reprendre une œuvre de jeunesse, du moins peut-on s'attendre alors à voir jeter sur elle un regard enrichi d'une longue expérience. Ainsi ce sont d'abord des réminiscences de motifs ailleurs inscrits et développés qui nous frappent dans ce *Tombeau Hindou* avec une précision parfois étonnante. Des souterrains, une foule de figurants à la démarche d'automates, des danses lascives, une actrice au masque immobile et dur dont les paupières mi-closes accusent la fixité du regard ; vous avez reconnu *Métropolis.* Un orient de fantaisie sinon de pacotille, le combat d'un homme et d'un tigre à demi-homme : vous avez reconnu le troisième volet des *Trois Lumières,* comme vous reconnaissez *Ministry of Fear* ou *Woman in the Window* dans ces corridors de marbres luisants et glacés, et *You Only Live Once* dans ce reflet d'un couple au bord d'un bassin dont l'eau tout à coup se trouble. Mais quoi d'étonnant que, sollicité au moins affectivement par un scénario vieux de quarante ans et par le contact avec les studios allemands retrouvés après un long exil, Fritz Lang ait saisi l'occasion d'affirmer la continuité de son œuvre et de marquer par ces rappels, qu'il n'en voulait rien renier.

Irons-nous pour autant parler de retour aux sources? Si sous plus d'un rapport son dernier film renoue avec sa période allemande, convenons que de longue date Fritz Lang a su nous familiariser avec ce genre de balancement où l'unité ne se conçoit pas sans la diversité. Balancement jusque dans la construction de ce film systématiquement composé (et quelque peu étiré en deux parties pour les besoins de la distribution) : deux combats de l'homme et du tigre, deux scènes de danse dans le temple, deux voyages dans les souterrains, deux rencontres avec les lépreux. Mais balancement aussi entre deux tendances de ce metteur en scène, sinon contradictoires, du moins contraires et s'exprimant l'une par l'autre : l'une à la profusion, à l'extravagance, au délire; l'autre à la nudité au système, à la rigueur. Et ces deux tendances loin de s'exclure mutuellement s'appuie l'une sur l'autre. Il serait facile de voir que l'ordre le plus rigoureux que certains de ses films, *Woman in the Window, Beyond a Reasonable Doubt* semblent s'être attaché à décrire, repose facilement sur le paradoxe. Et quel délire la lucidité peut se vanter d'abolir quand l'intelligence elle-même emploie toutes ses ressources à organiser le délire ? Un tel système, avec ce qu'il comporte nécessairement de refus, ne manque pas d'être fort séduisant parfois et pourtant ses refus



Debra Paget et Paul Hubschmid dans *Le Tigre du Bengale*, de Fritz Lang.

mêmes l'éloignent du réel, ou tout du moins l'empêchent d'y adhérer.

Esthétiquement et moralement, l'œuvre de Fritz Lang tout entière sera le témoin de l'entreprise forcenée d'un artiste pour créer un monde autre, un monde ayant avec celui-ci aussi peu de ressemblance que possible. *Le tigre d'Echnapur ?* Le tigre d'Argol plutôt et il se mord la queue. Pourquoi l'Inde en effet si ce n'est pour ses palais fabuleux, ses fastes et ses charlatans, si ce n'est pour un dépaysement et que tout devienne possible ? Mais alors pourquoi au XX[e] siècle entreprendre le voyage aux Indes et en rapporter l'image que s'en formait le XVIII[e] siècle, l'esprit en moins ? Je ne suis sûrement pas le seul pour qui l'Inde est quelque chose de très réel, qui englobe par exemple ce qu'y ont vu Renoir et Rossellini, et sans doute bien d'autres choses encore. Le réel, me répondrez-vous, n'intéresse pas Fritz Lang. Je vous l'accorde et qu'un regard obstiné sur les choses ne se justifie enfin que par l'ambition de traverser les apparences. Aussi n'est-ce qu'en partant des choses que l'action peut se flatter de nous les faire voir autres : le reste n'est au mieux qu'un beau désordre d'images. En faisant de l'Inde un prétexte le metteur en scène s'est fermé la voie de cette abstraction qu'est toute reconstruction du réel.

Il s'est en revanche ouvert la voie de la fantaisie et de la profusion. Ici rites et cérémonies sont inventés pour être décrits, de même que les bibliographies de Lovecraft ou les labyrinthes de Borgès, et tout ce décor, dans son sens le plus large, favorise l'épanouissement d'un cinéma voué à la présence corporelle de l'acteur plutôt qu'à la mise en valeur de gestes singuliers comme faisait *Scarlet Street* ou *Beyond a Reasonable Doubt*. Et sans doute peut-on goûter moins celui-là que celui-ci, et celui-ci moins que cet autre qui sait sur le visage faire affleurer l'âme cachée. L'âme et la danse s'excluent-elles, ou plutôt, qu'est-ce donc que la danse, et que peuvent dire des pas ? *Le Tombeau Hindou* nous offre l'exemple d'un cinéma en liberté, mais d'une liberté sans autre objet que le pur spectacle : pur comme l'on dit pur hasard ou pure perte, c'est-à-dire pour constater simplement un fait et non le faire valoir.

Philippe DEMONSABLON.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Pour une seconde de liberté

THE LAST MILE (LA RAFALE DE LA DERNIERE CHANCE), *film américain de* HOWARD W. KOCH : *Scénario :* Milton Subotsky et Seton I. Miller. *Images :* Joseph Brun. *Musique :* Van Alexeindt. *Interprétation :* Mickey Rooney, Clifford Davis, Harry Millard, Frank Overton, Donald Barry, Leon Janney. *Production :* Vanguard Productions, 1959. *Distribution :* Artistes Associés.

Le propre d'un chef-d'œuvre est de dégonfler comme autant de baudruches les films traitant de sujets similaires, qu'en l'absence de comparaisons valables, certain public jugeait estimables. Après *La Rafale de la dernière chance*, plus personne n'osera prétendre que *Nous sommes tous des assassins*, est un intelligent réquisitoire contre la peine de mort. Le vrai réquisitoire le voici, et il prend systématiquement le contre-pied du film de Cayatte.

Oh ! non, les gars qui sont ici, dans les cellules de condamnés, ne vont pas s'amuser à nous raconter longuement leurs tourments, à se justifier, à s'expliquer, à se psychanaliser... D'eux, nous savons surtout qu'ils vont « griller » d'une heure à l'autre, dans cette prison modèle, aux barreaux d'une blancheur hygiénique, où l'on peut jouer aux dames d'une cellule à l'autre, et où les cigarettes sont distribuées à profusion. L'un peut, pour son dernier repas, se commander un gueuleton monstre, Mais dès la première bouchée, il ira vomir dans un coin. Le gardien « salaud » n'a pas la cravache à la main ni le rictus à la bouche, mais il lui suffit de lire d'une voix impassible un arrêté réglementaire pour subjuguer d'horreur celui qui en est victime ; l'homme que l'on va exécuter ne pique pas une crise d'épilepsie sur le plancher, mais tente dérisoirement de maîtriser sa panique pour un dernier adieu lancé aux copains... et plus tard lorsque la révolte aura explosé, il n'y aura pas de spectaculaires tentatives d'évasion : les prisonniers, toutes grilles ouvertes, ne cesseront de rester prisonniers de leurs cellules, il n'y aura pas de cas de conscience avec roulements d'yeux exorbités et mains tordues ; c'est avec un parfait sang-froid que le directeur de la prison décide de sacrifier son beau-frère retenu comme otage... et le meneur des rebelles ne trouvera pas une mort « à sensation » après un halali à suspense... Il sacrifiera simplement sa vie pour se donner quelques secondes l'illusion de liberté et d'air frais, s'enfonçant dans le brouillard que transpercera une rafale de mitraillette, d'une démarche qui n'est pas sans évoquer Charlot et M. Verdoux.

L'absurdité de la rébellion, dans le film de Howard Kosh rejoint et démontre l'absurdité de la peine de mort. Mieux vaut crever victime des balles perdues ou des gaz, ou achevé comme un chien par un copain, que de passer « sur la chaise ». Au moins on peut entraîner dans la mort d'autres types innocents. Jamais la violence de *The Last Mile* n'est gratuite. Elle condamne, au contraire, la loi du talion : « J'ai tué, alors ils vont me tuer. Alors, avant d'être tué, je peux toujours les tuer. » Tel est le raisonnement tenu par Mickey Rooney, admirable, excessif jusqu'à être monstrueux et humain, jusqu'à être pitoyable.

D'ailleurs, chacun des personnages de *La Rafale de la dernière chance* est traité avec une sûreté et une précision qui rappelle la netteté burinée des héros de *Scarface*. Et l'on pourrait dire que les criminels que nous voyons ici sont autant de héros venus droit de *Scarface*... si *Scarface* ne s'achevait faute de survivants... — F. M.

La politique des actrices

GIRLS ON THE LOOSE (LE GANG DES FILLES), film américain de PAUL HENREID. *Scénario :* Allen Rivkin, Alan Friedman, Dorothy Raison, d'après un sujet de Julian Harmon. *Images :* Philip Lathrop. *Musique :* Joseph Gershenson. *Interprétation :* Mara Corday, Lita Milan, Barbara Bostock, Joyce Barker, Abby Dalton. *Production :* Jewel Prds, 1957. *Distribution :* Universal.

Outre un sujet assez neuf et amusant, le mérite essentiel de cette bandelette est la spontanéité de ses actrices ; non point tant les brunes, qui pourtant tiennent les rôles principaux (Mara Corday, Lita Milan) que les blondes (Barbara Bostock et Abby Dalton). On pense à *La Femme au gardénia* de Lang qui lui aussi essayait de nous introduire dans le mode de vie des femmes entre elles. Ce film était une réussite, mais une réussite exceptionnelle : la mise en scène cinématographique étant par essence un art masculin, comme dans le domaine des faits, le cinéaste avait à recréer entièrement, à réinventer ce qu'il soupçonnait des mœurs féminines et qu'il ne pouvait connaître directement. L'avantage de ce mignon petit film sur les sales œuvrettes de Jacqueline Audry, c'est que les femmes de l'histoire n'ont pas cherché à se mettre en scène elles-mêmes — elles en seraient bien incapables. Elles n'auraient d'ailleurs pas eu le temps de le faire, le tournage constituant une impitoyable course contre la montre : les filles se sont



Le Gang des filles, de Paul Henreid.

contentées d'être ce qu'elles sont naturellement. Leur façon d'ouvrir les portes, d'ôter leurs bas en cadence, de secouer leur chevelure ou d'agiter leurs bras font de *Girls on the loose* une réussite de l'anti-cinéma ; par sa simplicité documentaire, c'est l'*Eau vive* américaine. — L. M.

Deux sous d'espoir

ALIAS JESSE JAMES (NE TIREZ PAS SUR LE BANDIT), film américain en DeLuxe Color de NORMAN Z. McLEOD. *Scénario :* William Bowers, Daniel Beauchamp. *Images :* Lionel Lindon. *Interprétation :* Bob Hope, Rhonda Fleming, Wendell Corey, Gloria Talbott. *Production :* Robert Hope, Tolda Productions, 1958. *Distribution :* Artistes Associés.

Après un départ sur des chapeaux de roue le nouveau Bob Hope photographié et réalisé de manière approximative par Norman Z. Mc Leod s'essouffle puis repart pour s'immobiliser encore et ainsi de suite. Mais tout compte fait et malgré ses ratés *Alias Jesse James* n'est pas déplaisant. D'abord à cause de quelques gags dont l'un au moins mérite de faire date. Ensuite à cause de Bob Hope, de sa jovialité, de son bagout. Certaines de ses répliques évoquent Ionesco. A cause de Rhonda la ronde qui conserve en dépit des ans un charme rubénien auquel il m'est difficile de demeurer insensible. Elle a de plus un joli brin de voix qui a dû lui valoir un certain succès à Las Vegas. Rien à dire en revanche sur Wendell Corey qui n'est pas à sa place. Rien à dire non plus sur cette parodie du mythe du brigand bien aimé. Elle est faite sur des principes éprouvés mis au point dans le geste de Bob Hope et de Bing Crosby qui compte comme on sait nombre de films savoureux (dont certains ont eu Tashlin pour scénariste). La satire est toujours dangereuse mais il vaut mieux qu'elle soit le fait des Américains lorsqu'il s'agit du western, car quoi qu'ils fassent ils ne tomberont jamais dans la bassesse. Bob Hope conserve un ton bon enfant, une gentillesse et par moments un sens de l'invention dont Paviot est chez nous étrangement dépourvu. — J. D.

Ces notes ont été rédigées par JEAN DOMARCHI, FRANÇOIS MARS et LUC MOULLET.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 10 JUIN AU 14 JUILLET 1959

*

8 FILMS FRANÇAIS

La Bête à l'affût, film de Pierre Chenal, avec Françoise Arnoul, Henri Vidal, Gaby Sylvia, Michel Piccoli. — Bête et peu futé, ce film ne peut que décevoir les supporters de *Rafle sur la ville*.

Fille de nuit, film de Maurice Cloche, avec Georges Marchal, Nicole Berger, Claus Holm, Gil Vidal, Kay Fisher, Scilla Gabel, Renato Baldini. — M. Vincent chez les filles. Le déshabillage des corps sied mieux à Maurice Cloche que le rachat des âmes.

Le Fric, film de Maurice Cloche, avec Jean-Claude Pascal, Raymond Rouleau, Roger Hanin, Eleonora Rossi-Drago, Pascale Roberts, Tania Miller. — Un ferronnier d'art cambriole des diamants. Cloche, prodigue en mauvais films, atteint ici au plus bas de sa forme

Hiroshima, mon amour. — Voir débat dans notre numéro 97.

J'irai cracher sur vos tombes, film de Michel Gast, avec Christian Marquand, Antonella Lualdi, Paul Guers, Fernand Ledoux. — Vengeance d'un nègre blanc. Là où il aurait fallu de l'humour et le sens du canular, Michel Gast, avec une maladresse désarmante, s'essaye sérieusement à des ambitions astruciennes.

Messieurs les ronds de cuir, film d'Henri Diamant-Berger, avec Pierre Brasseur, Noël-Noël, Poiret et Serrault, Jean Richard, Philippe Clay, Lucien Baroux, Jean Parèdès, Bernard Lavalette, Micheline Dax, Pauline Carton, Mathilde Casadesus, Jane Sourza. — *Mise en film*, artificiellement modernisée, de l'œuvre admirable de Courteline.

Orfeu Negro. — Voir critique de Jean-Luc Godard dans notre dernier numéro.

Péché de jeunesse, film de Louis Duchesne, avec Madeleine Robinson, Agnès Laurent, René Dary, Gil Vidal, Evelyn Ker, Françoise Alban. — D'un bébé superfétatoire. Tout péché ne s'excuse que s'il procure un réel plaisir. *Péché de jeunesse* est donc impardonnable.

12 FILMS AMERICAINS

Al Capone, film de Richard Wilson, avec Rod Steiger, Nehemiah Persoff, Fay Spain, James Gregory. — Que nous sommes loin de *Scarface !* Wilson reste au niveau des bandes dessinées de « France-soir ». Rod Steiger *compose* son personnage d'Al Capone comme un comédien qu'il est. Mais Paul Muni, lui, le vivait.

Alias Jesse James (Ne tirez pas sur le bandit). — Voir note de Jean Domarchi dans ce numéro, page 61.

Buchanan Rides Alone (L'Aventurier du Texas), film en Technicolor de Budd Boetticher, avec Randolph Scott, Graig Stevens, Barry Kelly, Tol Avery. — Un justicier châtie trois méchants frères. Boetticher nous donne une fois de plus un ouvrage bien fait, un western sain et vivant.

Chained For Live (L'Amour parmi les monstres), film de Harry L. Fraser, avec les Sœurs Hilton et Mario Laval. — Comment des sœurs siamoises s'arrangent ou se dérangent en amour. Réalisé avec de vraies sœurs siamoises, ce film abaisse le cinéma au rang des distractions foraines.

High School Confidential (*Jeunesse droguée*), film en Cinémascope de Jack Arnold, avec Russ Tamblyn, Jan Sterling, Mamie Van Doren, John Drew Barrymore. — De ce qui est, paraît-il, un grave problème social aux U.S.A., Jack Arnold tire un film dénué du moindre intérêt.

Hill in Korea (*Commando en Corée*), film de Julian Amyes, avec Stephen Boyd, Stanley Baker, George Baker, Harry Andrews. — Un nouveau film sur cette guerre impopulaire et vaine. Il s'inscrit dans le courant actuel : les individus livrés à l'absurdité d'un événement dont ils sont les esclaves.

Home Before Dark (*Retour avant la nuit*), film de Mervyn LeRoy, avec Jean Simmons, Dan O'Herlihy, Rhonda Fleming, Efrem Zimbalist Jr. — Ce cas psycho-pathologique de jalousie démentielle donne à Jean Simmons l'occasion de prouver une fois de plus qu'elle demeure l'une des actrices les plus attachantes d'Hollywood et à Mervyn LeRoy de démontrer qu'il n'est qu'un faiseur habile et sans consistance.

The Last Mile (*La Rafale de la dernière chance*). — Voir note de François Mars dans ce numéro, page 60.

Money, Women and Guns (*L'Héritage de la colère*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Richard H. Bartlett, avec Jock Mahoney, Kim Hunter, Tim Hovey. — Un détective recherche les héritiers d'un riche prospecteur d'or. Bartlett introduit curieusement dans ce western naïf, mystique et non sans charme, le style de la parabole évangélique.

Warlock (*L'Homme aux colts d'or*), film d'Edward Dmytryk, avec Richard Widmark, Anthony Quinn, Henry Fonda, Dorothy Malone, Dolores Michaels. — Comme le Wyler des *Grands Espaces*, Dmytryk truque sur la noblesse des personnages pour mieux masquer son ignominie fondamentale. Rivalité entre justicier et shériff légal, réhabilitation du mouchard. *L'Homme aux colts d'or* est un western laborieux qui tend vers la lourdeur psychologique par incompétence cinématographique.

5 FILMS ITALIENS

Gerusalemme Liberata (*La Muraille de feu*), film en Supercinescope et en Technicolor de C.L. Bragaglia, avec Gianna Maria Canale, Sylva Koscina, Rick Battaglia, Francisco Rabal. — Que font les Orientales aux Croisés de Jérusalem ? On ne s'en doute que trop. Hélas, cette minable machinerie manque du plus élémentaire humour.

La Révolte des gladiateurs, film en Supercinescope et en Eastmancolor de Vittorio Cottafavi, avec Georges Marchal, Gianna Maria Canale, Vega Vinci, Vera Cruz, Rafael Calvo, Ettore Manni. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Terrore Sulla Citta (*Terreur sur Rome*), film de A.-G. Majano, avec Maria Fiore, Frank Latimore, Andrea Cecchi, Bruna Corra, Carlo d'Angelo. — Cette histoire d'un apprenti gangster mordu par un rat, devenu pestiféré et semant la panique, est mauvaise au départ, ce que confirme l'arrivée. Nous sommes loin de *Panique dans la rue*.

Toto a Parigi (*Parisien malgré lui*), film de Camillo Mastrocinque, avec Toto, Silva Koscina, Fernand Gravey, Philippe Clay. — Un clochard napolitain trouve par hasard un billet de chemin de fer pour Paris. Mais pourquoi, diable, l'a-t-il ramassé ?

Vacanze ad Ischia (*Vacances à Ischia*), film en Technicolor et en Cinémascope de Mario Camerini, avec Vittorio de Sica, Nadia Gray, Myriam Bru, Raf Mattioli, Peppino de Filippo, Isabelle Corey. — Il est très difficile de bien savoir exploiter le sujet des vacances. Mais on enrage de les voir si mal utilisées dans ce film.

3 FILMS ALLEMANDS

Hoppla, Jetzt Kommt Eddie (*Bien joué, mesdames*), film de Werner Klingler, avec Eddie Constantine, Margit Saad, Gunther Luders, Maria Sebalt. — Eddie Constantine, rejeté par le public français, s'essaye à prolonger son succès en Allemagne. Il n'y gagne qu'un nouvel échec.

Fille interdite, film de Werner Klingler, avec Willy Brigel, Sonja Ziemann, Winnie Markus. — Du pire mélodrame.

Petersbürger Nächte (*Les Yeux noirs*), film en Technicolor de Paul Martin, avec Ivan Desny, Ewald Balser, Johanna Von Koczian, Claus Biederstaedt. — Ces yeux noirs ne sont pas espagnols mais slaves et vus en couleurs par des Allemands. Le résultat est digne de ce cocktail.

2 FILMS ANGLAIS

Law and Discorder (*L'Habit fait le moine*), film de Charles Crichton, avec Michael Redgrave, Robert Morley, Ronald Squire, Elizabeth Sellars. — Un humour mièvre à la hauteur d'un cinéma égrotant.

Windom's Way (*Alerte en Extrême-Orient*), *film en couleurs* de Ronald Neame, avec Peter Finch, Mary Ure, Natasha Parry, Robert Fleming. — Il y a au départ une certaine audace à exposer une insurrection anti-colonialiste en prenant partie pour les indigènes contre les blancs, mais audace vite édulcorée par une histoire d'amour insipide et surtout détruite par une réalisation sans imagination.

1 FILM ESPAGNOL

La Violetera, film en couleurs de Luis Cesar Amadori, avec Sarita Montiel, Raf Vallone, Frank Villard, Robert Pizani, Thomas Blanco, Ana Marisgal. — Un très mauvais scénario, une mise en scène adéquate, mais heureusement Sarita Montiel, belle, vivante, capiteuse. A suivre.

1 FILM JAPONAIS

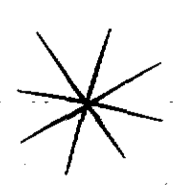
Yang Kwei Fei. — Voir critique de Jean Domarchi dans ce numéro, page 57.

UN FILM SOVIETIQUE

Révolte à Saint-Petersbourg, film en Sovcolor de E. Dzigane, avec Soloviev, I. Kondratieva, A. Avdioutchko, D. Stolarskaïa. — La révolte de 1905.

1 FILM SUISSE

Es Geschah am Hellichten Tag (*Ça s'est passé en plein jour*), film de Ladislao Vajda, avec Michel Simon, Heinz Ruhmann, Gert Fröbe, Siegfried Lowitz. — Vajda n'a pas mieux réussi ce film suisse que son espagnol *Marcellino, pan y vino*.



CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 300 Frs (Etranger : 350 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.700 Frs**	**France, Union Française ..**	**3.300 Frs**
Etranger	**2.000 Frs**	**Etranger ....**	**3.800 Frs**

Etudiants et Ciné-Clubs : 2.800 Frs (France) et 3.200 Frs (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS .

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1959

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 300 FRANCS